Litere

Erich Auerbach

MIMESIS

Reprezentarea realității în literatura occidentală

II 409.944

Collegium

POLIROM

BIBL. CENTR. UNIV.
„M. EMINESCU" IAŞI
II 409.944

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

COLLEGIUM

Litere

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

ERICH AUERBACH (1892-1957), filolog şi estetician german. Reprezentant al criticii literare stilistice. Opera sa principală, *Mimesis*, realizează o istorie a realismului în literatura occidentală.

© Fondul Negoiţescu – Hurezanu

Editura POLIROM
Iaşi, B-dul Copou nr. 4, P.O. BOX 266, 6600
Bucureşti, B-dul I.C. Brătianu nr. 7

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale:
AUERBACH, ERICH
Mimesis. Reprezentarea realităţii în literatura occidentală / Erich Auerbach; trad. I. Negoiţescu – Iaşi: Polirom, 2000
520 p.; 21 cm – (Collegium, Litere)
Index
I. Negoiţescu I. (trad.)
ISBN: 973-683-356-9
82.09
Printed in ROMANIA

4 AUG. 2010

Erich Auerbach

21084

MIMESIS

Reprezentarea realității în literatura occidentală

Traducere de I. Negoițescu

467225
B.C.U. IAȘI

ADO

POLIROM
2000

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

NOTA REDACŢIEI:

Prezenta ediţie reproduce textul lucrării fundamentale a lui Auerbach, *Mimesis*, apărută la Editura pentru Literatură Universală, în anul 1967, în traducerea lui I. Negoiţescu.

Intervenţiile asupra ediţiei anterioare – minime, întrucît s-a urmărit păstrarea unui stil uşor arhaic, în consonanţă atît cu epoca de apariţie a cărţii, cît şi cu limbajul traducătorului – au vizat actualizarea normei doar în situaţiile în care neconcordanţele cu norma actuală erau prea stridente.

BCU CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Notă asupra ediţiei *

Pentru versiunea românească a textelor ilustrative din cuprinsul volumului (ele au fost transcrise în versiunea dată de Auerbach) s-au folosit următoarele ediţii:

Petronius – *Satyricon*, tr. I.M. Marinescu, 1923;
Tacitus – *Anale*, tr. E. Lovinescu, 1925;
Apuleius – *Măgarul de aur. Metamorfoze*, tr. I. Teodorescu, 1958;
Dante – *Divina Comedie*, tr. Eta Boeriu, 1965;
Boccaccio – *Decameronul*, tr. Eta Boeriu, 1963;
Rabelais – *Gargantua*, tr. R. Vulpescu, 1962;
Montaigne – *Eseuri*, vol. I, tr. Mariella Seulescu, 1966;
Shakespeare – „Henric al IV-lea", partea a II-a, tr. L. Levițchi, ediţia *Opere*, vol. IV, 1957;
Shakespeare – „Macbeth", tr. I. Vinea, din volumul *Teatru*, 1964;
Shakespeare – „Furtuna", tr. L. Levițchi, din volumul *Teatru*, 1964;
Cervantes – *Don Quijote de la Mancha*, tr. I. Frunzetti şi E. Papu, 1965;
La Bruyère – *Caracterele*, tr. A. Tita, 1966;
Molière – „Improvizaţia de la Versailles", tr. Al.O. Teodoreanu, ediţia *Opere*, vol. II, 1956;
Molière – „Tartuffe sau Impostorul", tr. A. Toma, ediţia *Opere*, vol. II, 1956;
Molière – „Burghezul gentilom", tr. V. Eftimiu, ediţia *Opere*, vol. IV, 1958;
Boileau – *Arta poetică*, tr. I. Marinescu, 1957;
Voltaire – „Candid", tr. Al. Philippide, din volumul *Naivul*, 1962;
Stendhal – *Roşu şi negru*, tr. G. Naum, 1963;
Balzac – „Moş Goriot", tr. Cezar Petrescu, din volumul *Opere alese*, 1965;
Flaubert – *Doamna Bovary*, tr. Dem. Botez, 1962;
Zola – *Germinal*, tr. O. Lemnaru, 1965;
Proust – *În căutarea timpului pierdut. Swann*, tr. R. Cioculescu, 1945;
S-au folosit de asemenea, cu uşoare modificări, textele din:
Schiller – „Intrigă şi iubire", tr. M. Isbăşescu şi Mariana Crainic, din ediţia *Teatru*, vol. I, 1959, precum şi Biblia, în traducerea lui Gala Galaction;
Al. Duţu (*La Chanson de Roland*; Vigny; Racine; *La Chanson d'Alexius*; Chrétien de Troyes; Arioste; *Le Mystere d'Adam*; Jacopone da Todi; *fablel*-ul *Du prestre qui ot mere a force*; St. John Ervine; Corneille; Bossuet; Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, *Souvenirs d'égotisme*; Balzac, *Lettres à l'Etrangère*, *La Vieille fille*; Flaubert, *Correspondance*; Rousseau; Edmond şi Jules de Goncourt);

---

* Este vorba de ediţia din 1967.

M. Gramatopol (Amian; Sf. Ieronim; Sf. Augustin; Grigore din Tours; *Iliada*; *Legenda lui Alexius*; Sf. Bernard de Clairvaux; Benvenuto da Imola; Sf. Francisc din Assisi; Tommaso da Celano; Vergiliu; Fra Salimbene de Adam);
I. Negoiţescu (Goethe; Hegel; Keller; Schiller);
Gabriela Rădulescu şi V. Nemoianu (Virginia Woolf);
Mariella Seulescu (Antoine de La Sale; *Les Serments de Strasbourg*; *Les Quinze joyes du mariage*; Froissart; Prévost; Voltaire, *Épîtres d'Angleterre*, *Ce qui plaît aux dames*, *Épître à Mme Necker*; Saint-Simon);
R. Vulpescu (Rabelais, *Pantagruel*).

Restul traducerilor au fost completate de către redacţie. Modificări sau variante faţă de ediţiile folosite sînt date în paranteze drepte.

Indicele lucrării păstrează, într-o formă uşor amplificată, caracterul selectiv al indicelui ediţiei germane.

Redacţia

Traducătorul ţine să menţioneze că a fost ajutat în munca sa de Sanda Ioanovici şi Dieter Fuhrmann.

I. Negoiţescu

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

I

Cicatricea lui Ulise

Cititorii *Odiseei* îşi amintesc de scena emoţionantă şi bine pregătită din cîntul 19 în care bătrîna îngrijitoare Euricleea recunoaşte la întoarcere pe Ulise, căruia îi fusese doică odinioară, după o cicatrice de pe pulpă. Străinul a cîştigat bunăvoinţa Penelopei: conform dorinţei acestuia, Penelopa porunceşte îngrijitoarei să-i spele picioarele, ceea ce constituie în toate povestirile vechi prima îndatorire a ospitalităţii faţă de drumeţul obosit; Euricleea se apucă să aducă apă, să amestece apa rece cu cea caldă, vorbind cu tristeţe despre stăpînul dispărut, care ar putea să aibă cam aceeaşi vîrstă ca şi oaspetele şi care rătăceşte poate şi el acuma pe undeva, biet străin – cu această ocazie remarcă şi faptul că oaspetele îi seamănă uluitor de mult –, în timp ce Ulise îşi aminteşte de cicatrice şi se trage mai la o parte în umbră, pentru a evita cel puţin faţă de Penelopa recunoaşterea, inevitabilă acum şi încă nedorită de dînsul. În momentul în care pipăie cicatricea, bătrîna, cuprinsă de o spaimă plină de bucurie, lasă piciorul să cadă înapoi în vas; apa se revarsă, femeia dă să izbucnească în ţipete de bucurie; Ulise o opreşte, şoptindu-i cuvinte linguşitoare şi ameninţătoare; ea se reculege şi îşi ascunde emoţia. Penelopa, a cărei atenţie fusese de altfel sustrasă de la această scenă prin grija Atenei, n-a băgat nimic de seamă.

Toate acestea sînt povestite cu exactitate şi pe îndelete. Cele două femei îşi exprimă sentimentele în vorbire directă, amănunţită, cursivă. Deşi e vorba de sentimente, amestecate doar pe alocuri cu consideraţii foarte generale asupra soartei omeneşti, legătura sintactică dintre părţi este cît se poate de clară; nici un contur nu rămîne vag. S-a acordat spaţiu şi timp suficient pentru o descriere bine orînduită, uniformă şi completă, a obiectelor, a ajutorului dat lui Ulise, a gesturilor; nici chiar în momentul dramatic al recunoaşterii poetul nu scapă ocazia de a face cunoscut cititorului faptul că, pentru a o împiedica să vorbească, Ulise o prinde cu mîna dreaptă pe bătrînă de beregată, în timp ce cu cealaltă mînă o trage mai aproape de sine. Clar conturaţi, puternic şi uniform luminaţi, stau sau se mişcă oamenii şi obiectele într-un spaţiu care poate fi îmbrăţişat cu vederea; şi nu mai puţin clare, pe deplin exprimate şi bine orînduite sînt sentimentele şi gîndurile, chiar şi în momentele patetice.

Redînd acest episod am trecut pînă acum sub tăcere conţinutul unei serii întregi de versuri care îl întrerup la mijloc. Este vorba de mai mult de şaptezeci de versuri – în timp ce incidentul însuşi cuprinde aproximativ patruzeci de versuri înainte şi patruzeci după întrerupere. Întreruperea, care are loc tocmai în momentul cînd îngrijitoarea recunoaşte cicatricea, deci în momentul crizei, relatează modul în care a luat naştere cicatricea, şi anume un accident din tinereţea eroului, la o vînătoare de mistreţi, pe cînd Ulise se afla în vizită la bunicul său Autolicos. Aceasta constituie mai întîi un prilej de a-l prezenta cititorului pe Autolicos, de a-i vorbi de locuinţa sa, de înrudirea lui cu Ulise, de caracterul său şi, tot atît de amănunţit pe cît de încîntător, de comportamentul său după naşterea nepotului; urmează apoi vizita lui Ulise, care între timp devenise un adolescent; salutul cu care e întîmpinat, ospăţul dat în cinstea lui, somnul de peste noapte şi trezirea, plecarea în zori de zi la vînătoare, adulmecarea vînatului, lupta, rănirea lui Ulise de către un mistreţ, oblojirea rănii, însănătoşirea, întoarcerea în Itaca, întrebările îngrijorate ale părinţilor; toate acestea fiind povestite, iarăşi, cu o perfectă exactitate, ce nu lasă în umbră nici un lucru, nici un amănunt de legătură. Şi abia după aceea se întoarce povestitorul în iatacul Penelopei, şi Euricleea, care, cuprinsă de spaimă, recunoscuse cicatricea înainte de întrerupere, lasă abia acum, după această întrerupere, să cadă piciorul ridicat înapoi în vas.

Ideea ce vine îndată în minte unui cititor modern, aceea că poetul a urmărit aici o creştere a tensiunii, este dacă nu cu totul greşită, totuşi deloc hotărîtoare pentru a explica procedeul lui Homer. Căci elementul de încordare este foarte slab în epopeile homerice; acestea nu urmăresc, prin întregul lor stil, să ţină pe cititor sau pe auditor încordat. Ar trebui atunci înainte de toate ca el să nu fie „destins" prin acelaşi mijloc care urmează să-l ţină „încordat" – şi tocmai aceasta se întîmplă foarte des; şi se întîmplă şi în cazul de faţă. Încîntătoarea scenă de vînătoare, subtil formulată şi pe larg povestită, cu toată desfăşurarea ei elegantă, cu bogăţia de tablouri idilice, urmăreşte să cucerească pe auditor tot timpul cît o ascultă – să-l facă să uite cele întîmplate adineaori la spălatul picioarelor. O digresiune care urmăreşte să intensifice tensiunea prin tărăgănarea acţiunii nu trebuie să acapareze tot prezentul, nu trebuie să ne facă să uităm criza, a cărei rezolvare este aşteptată cu încordare, şi astfel să distrugă şi atmosfera „încordată"; criza şi încordarea trebuie menţinute, trebuie să rămînă prezente în fundal. Dar Homer – şi asupra acestei probleme vom mai reveni – nu cunoaşte fundalul. Cele povestite de el constituie totdeauna un prezent şi umplu complet cîmpul de acţiune şi sufletul auditorului. Aşa se întîmplă şi aici. În momentul în care tînăra Euricleea (vv. 401 şi urm.) aşază după ospăţ pe

nou-născutul Ulise pe genunchii bunicului Autolicos, bătrîna, care cu cîteva versuri mai înainte pipăise piciorul drumeţului, a dispărut cu totul din cîmpul de acţiune şi din sufletul auditorului.

Goethe şi Schiller, care la sfîrşitul lunii aprilie 1797 discută în corespondenţa lor, ce-i drept nu despre episodul de care e aici vorba, ci, în genere, despre elementul „retardant" din epopeile homerice, îl opun direct tensiunii – de fapt, ei nu întrebuinţează acest din urmă termen, dar îl presupun fără doar şi poate, atunci cînd procedeul retardant, ca procedeu tipic epic, este pus în opoziţie cu tragicul (scrisorile din 19, 21 şi 22 aprilie). Elementul retardant, această „progresiune şi regresiune" prin digresiuni, îmi apare şi mie în epopeile homerice ca fiind în contradicţie cu năzuinţa încordată spre un ţel, şi fără îndoială că Schiller are dreptate cînd spune că Homer ne zugrăveşte „numai prezenţa şi acţiunea liniştită a lucrurilor conform naturii lor" ; scopul său se află cuprins „deja în fiecare punct al mişcării sale". Dar amîndoi, atît Schiller, cît şi Goethe, ridică procedeul homeric la rangul de lege a poeziei epice în genere, iar cuvintele lui Schiller citate mai sus sînt valabile pentru poetul epic îndeobşte, spre deosebire de poetul tragic. Există totuşi, atît în vremuri mai vechi, cît şi în vremuri mai noi, opere epice importante care nu folosesc cîtuşi de puţin elementul retardant în acest sens, ci sînt scrise palpitant şi „ne răpesc cu totul libertatea afectivă", drept pe care Schiller vrea să-l acorde doar poetului tragic. Şi, în afară de aceasta, mi se pare de nedemonstrat şi neverosimil ca procedeul din epopeile homerice să fi fost conceput din considerente estetice sau chiar şi numai dintr-un sentiment estetic de felul celui admis de Goethe şi Schiller. Desigur, efectul este exact cel descris de ei şi de fapt de aici derivă noţiunea de epic pe care şi-au format-o ei înşişi, precum şi toţi scriitorii influenţaţi în mod hotărîtor de Antichitatea clasică. Dar raţiunea elementului retardant mi se pare a fi cu totul alta, şi anume exigenţa stilului homeric de a nu lăsa în penumbră sau nefinit nimic din ceea ce s-a amintit odată. Digresiunea asupra originii cicatricii nu se deosebeşte în fond de numeroasele pasaje în care un nou personaj care apare sau orice obiect nou sau unealtă nouă sînt descrise imediat, chiar şi în mijlocul celui mai aprig tumult al unei bătălii, în natura şi originea lor ; ori de pasajele unde ni se dau amănunte despre un zeu care îşi face apariţia, relatîndu-ni-se care a fost ultima sa reşedinţă, ce a făcut acolo şi felul în care a ajuns aici ; chiar şi epitetele cred că trebuie explicate în ultimă instanţă prin aceeaşi nevoie de a prezenta concret fenomenele. În cazul nostru avem cicatricea, care apare în prim-plan în cursul acţiunii ; ea nu corespunde sentimentului homeric de a înfăţişa lucrurile în umbra vagă a trecutului, ci trebuie luminată din plin şi o dată cu ea o porţiune din peisajul tinereţii eroului – întocmai ca în *Iliada*, cînd, în momentul în care primul

vas e cuprins de flăcări şi mirmidonii se hotărăsc în fine să alerge într-ajutor, poetul mai găseşte suficient timp nu numai pentru minunata comparaţie cu lupii, nu numai pentru descrierea orînduirii cetelor de mirmidoni, ci şi pentru prezentarea exactă a originii cîtorva comandanţi neînsemnaţi (II, 16, 155 şi urm.). Desigur, efectul estetic astfel obţinut va fi fost curînd sesizat şi apoi chiar căutat; dar motivul original trebuie căutat totuşi în impulsul fundamental al stilului homeric de a reprezenta fenomenele perfect rotunjite, palpabile şi vizibile în toate părţile lor componente, precis determinate în ceea ce priveşte relaţiile lor spaţiale şi temporale. Aceeaşi situaţie şi în cazul proceselor interioare: nici din ele nu este voie să rămînă ceva ascuns sau neexprimat. Oamenii lui Homer îşi dezvăluie fără nici o rezervă simţămintele intime, şi chiar expresia pasiunilor cunoaşte o ordine; ceea ce nu spun cu glas tare altora, îşi mărturisesc în sinea lor, încît cititorul află despre ei totul. Se întîmplă multe lucruri îngrozitoare în epopeile homerice, dar nimic nu se petrece pe tăcute; Polifem vorbeşte cu Ulise; acesta stă de vorbă cu peţitorii în momentul în care începe să-i ucidă; Hector şi Ahile au o întinsă convorbire atît înainte, cît şi după luptă; şi nici o intervenţie nu este atît de dominată de teamă sau mînie, încît elementele structurii logice şi lingvistice să lipsească sau să ajungă în dezordine. Acest lucru este, bineînţeles, valabil nu numai pentru intervenţiile orale, ci pentru prezentarea artistică în genere. Fenomenele particulare sînt puse peste tot cît mai limpede în legătură unele cu altele; un număr mare de conjuncţii, adverbe, particule şi alte elemente sintactice, toate bine conturate în ceea ce priveşte sensul lor şi fin nuanţate, delimitează personajele, obiectele şi evenimentele între ele, punîndu-le în acelaşi timp în contact fluid şi continuu unele cu altele; asemenea fenomenelor izolate, ies la iveală într-o formulare desăvîrşită şi relaţiile lor de timp, de loc, de cauză, de scop, consecutive, comparative, concesive, antitetice şi limitative, încît avem o neîntreruptă, ritmică şi vie curgere de fenomene, fără să găsim undeva vreo formă rămasă în stadiu fragmentar sau luminată doar pe jumătate, ori vreo lacună, vreun hiat sau vreo privire aruncată asupra unor abisuri inexplorate.

Şi curgerea aceasta de fenomene se petrece în prim-plan, adică neîncetat într-un prezent local şi temporal deplin. Am putea crede că numeroasele digresiuni, numeroasele progresiuni şi regresiuni trebuie să creeze un fel de perspectivă temporală şi spaţială, însă stilul homeric nu ne lasă niciodată această impresie. Felul în care se evită impresia de perspectivă poate fi observat cu precizie în procedeul de introducere a digresiunilor, o formă sintactică familiară oricărui cititor al lui Homer; ea este utilizată şi în episodul citat de noi, dar poate fi găsită deopotrivă şi în digresiuni mult mai scurte. Cuvîntul „cicatrice" (v. 393) este urmat mai întîi de o propoziţie

relativă („pe care odinioară un mistreţ i-a"...) ce se dezvoltă într-o cuprinzătoare paranteză sintactică; în aceasta este intercalată pe neaşteptate o propoziţie principală (v. 396: „un zeu i-a dat"...) ce se degajează încetul cu încetul din subordonarea sintactică, pînă cînd, o dată cu versul 399, noul conţinut începe să se elibereze şi din punct de vedere sintactic şi ajunge la versul 467 („pe aceasta o pipăi acum bătrîna"...), de unde se întoarce la punctul întreruperii. Bineînţeles, în cazul unei intercalări atît de lungi ca cea de faţă, ordonarea sintactică ar fi fost aproape imposibil de realizat; cu atît mai uşoară ar fi fost o prezentare perspectivică a acţiunii principale printr-o rînduire a conţinutului făcută în acest scop, şi anume prezentînd toată povestea cu cicatricea ca o amintire a lui Ulise, aşa cum se trezeşte ea într-însul în acel moment; lucru lesne de înfăptuit, căci povestea cu cicatricea ar fi trebuit să înceapă cu două versuri mai devreme, la prima apariţie a cuvîntului „cicatrice", acolo unde motivele „Ulise" şi „amintire" există deja. Dar un astfel de procedeu subiectiv-perspectivic, care creează prim-planul şi fundalul, încît prezentul se deschide înspre adîncimea trecutului, este cu totul străin stilului homeric; acest stil cunoaşte numai prim-planul, numai un prezent uniform luminat, uniform obiectiv; şi astfel digresiunea începe abia cu două versuri mai tîrziu, atunci cînd Euricleea descoperă cicatricea – acum însă nu mai există posibilitatea unei ordonări perspectivice, iar povestea cicatricei devine un prezent deplin şi independent.

Specificul stilului homeric devine şi mai evident dacă îl confruntăm cu un alt text, tot antic şi tot epic, dar din alt univers formal. Vom încerca aceasta cu jertfa lui Isaac, o povestire căreia i-a dat unitate narativă aşa-numitul elohist. Începutul sună în traducere după cum urmează: „În urma acestor întîmplări, Dumnezeu l-a pus la încercare pe Avraam şi i-a spus: Avraame! Şi el a răspuns: Iată-mă!". Chiar şi numai acest început ne pune pe gînduri, dacă pornim de la Homer. Unde se află cei doi interlocutori? Nu se precizează. Cititorul ştie însă că ei nu se află tot timpul în acelaşi loc, că unul dintre ei, Dumnezeu, trebuie să sosească de undeva, să irupă pe tărîmul pămîntesc din niscaiva înălţimi sau adîncuri, pentru a-i vorbi lui Avraam. De unde vine, de unde i se adresează lui Avraam? Nimic din toate acestea nu se spune. El nu vine, ca Zeus sau Poseidon, de la etiopi, unde s-a bucurat de ospăţul de jertfă. Nu se spune nimic nici despre motivul care l-a determinat să-l pună pe Avraam la o atît de grea încercare. El nu s-a sfătuit despre aceasta, ca Zeus, cu ceilalţi zei în cadrul unui consiliu, vorbind desluşit: nu ni se împărtăşeşte nici ceea ce gîndea în sinea sa; pe neaşteptate şi tainic, apare pe scenă din înălţimi sau adîncuri necunoscute şi strigă: „Avraame!". Se va spune îndată că acest lucru se explică prin imaginea deosebită a evreilor despre divinitate, care era cu totul diferită de cea a

grecilor. E adevărat, dar nu e o obiecţie. Căci cum se explică imaginea despre divinitate a evreilor? Nici vechiul lor zeu al deşertului nu era determinat cît priveşte aspectul şi reşedinţa sa şi era solitar; lipsa prezentării sale figurative, lipsa reşedinţei sale şi solitudinea sa nu numai că s-au afirmat în cele din urmă în lupta cu zeii din ţările Orientului Apropiat, comparativ mai figurabili, dar s-au accentuat chiar. Imaginea despre divinitate a evreilor nu este într-atît cauza, cît mai degrabă simptomul concepţiei şi specificului reprezentării lor. Acest lucru devine şi mai clar dacă ne îndreptăm acum atenţia asupra celuilalt interlocutor, şi anume Avraam. Unde se află? Nu ştim. Ce-i drept, el spune: „Iată-mă!", dar cuvîntul ebraic înseamnă doar „priveşte-mă", sau „te ascult", şi în orice caz nu urmăreşte să indice locul real în care se găseşte Avraam, ci poziţia sa faţă de Dumnezeu, care l-a chemat: „sînt aici şi îţi aştept porunca". Unde se găseşte el însă în mod concret, la Beerşeba sau în altă parte, în casă sau sub cerul liber, nu ni se comunică; pe povestitor nu-l interesează, cititorul nu află, şi chiar îndeletnicirea sa în momentul în care l-a chemat Dumnezeu rămîne în umbră. Pentru a ne da seama de deosebire, să ne gîndim de pildă la vizita lui Hermes la Calipso, unde misiunea, călătoria, sosirea şi primirea oaspetelui, situaţia şi îndeletnicirea celei vizitate sînt relatate în numeroase versuri; şi chiar şi în cazurile în care zeii apar doar pentru scurt timp, fie pentru a veni într-ajutor vreunui favorit, fie pentru a înşela sau distruge pe vreun muritor nesuferit, înfăţişarea lor şi de cele mai multe ori şi modul în care sosesc şi dispar sînt indicate exact. Aici însă Dumnezeu apare fără atribute fizice (şi totuşi „apare"), de undeva, numai vocea i-o auzim, o voce care nu pronunţă decît numele: fără epitet, fără o conturare descriptivă a persoanei căreia i se adresează, ceea ce nu lipseşte niciodată în cazuri similare la Homer; şi nici la Avraam nu sînt concretizate decît cuvintele cu care răspunde lui Dumnezeu: *Hinne-ni*, „iată-mă" – sugerîndu-se fireşte un gest extraordinar de eficace, care exprimă supunere şi ascultare –, dar rămîne în grija cititorului să-şi imagineze aceasta. Din fiinţa celor doi interlocutori nu se concretizează deci nimic altceva decît cuvintele scurte, întretăiate, nepregătite prin nimic şi care se lovesc unele de altele; cel mult imaginea unui gest de supunere; tot restul rămîne în întuneric. Şi la aceasta se mai adaugă faptul că cei doi interlocutori nu se găsesc pe acelaşi plan: dacă ni-l închipuim pe Avraam în planul întîi, unde ar fi eventual imaginabilă făptura sa prosternată, sau îngenuncheată, sau aplecîndu-se cu braţele întinse, sau privind în sus, Dumnezeu desigur nu se găseşte acolo; cuvintele şi gesturile lui Avraam se îndreaptă spre interiorul tabloului sau în sus, spre un loc nedefinit, obscur, în nici un caz din planul întîi, de unde vocea răzbate pînă la el.

După acest început, Dumnezeu rostește porunca sa și începe povestirea propriu-zisă; toată lumea o cunoaște; ea se desfășoară fără nici o digresiune, în puține propoziții principale, ale căror elemente de legătură sintactică sînt foarte sărace. Ar fi de neimaginat în acest caz descrierea unui obiect întrebuințat, a peisajului străbătut, a slugilor sau a măgarilor care însoțesc cortegiul, de pildă să ni se istorisească prilejul cu care au fost cumpărați, să ni se descrie în mod elogios originea, materialul din care sînt confecționate obiectele, aspectul exterior sau utilitatea lor; ele nu suportă nici măcar un adjectiv: este vorba de slugi, măgari, lemn și cuțit, încolo nimic; fără nici un epitet, trebuie să slujească scopului ordonat de Dumnezeu; ceea ce altminteri sînt, au fost sau vor fi rămîne în întuneric. Există un drum de parcurs, fiindcă Dumnezeu a indicat locul unde trebuie să aibă loc jertfa; dar despre acest drum nu se povestește nimic altceva decît că parcurgerea lui a durat trei zile, și chiar și aceasta într-un mod misterios: Avraam a pornit cu alaiul său la drum „dis-de-dimineață" și a mers către locul despre care îi pomenise Dumnezeu; în a treia zi și-a ridicat privirea și a văzut în depărtare locul. Această ridicare a ochilor este unicul gest, ba chiar unicul lucru relatat în legătură cu călătoria și, deși e justificat probabil prin faptul că locul se află la înălțime, aceasta accentuează totuși prin singularitate impresia de gol a călătoriei; e ca și cum mai înainte, în timpul călătoriei, Avraam nu s-ar fi uitat la dreapta și la stînga și ar fi înăbușit orice manifestare de viață în sine și în însoțitorii săi, în afară doar de mișcarea picioarelor. Astfel, călătoria pare un mărșăluit în tăcere prin nedefinit și provizorat, o reținere a respirației, un proces lipsit de prezent, așezat între trecut și viitor ca o durată neîmplinită, care este totuși măsurată: trei zile! Trei zile care incită de-a dreptul la interpretarea simbolică pe care au primit-o mai tîrziu. Călătoria a fost începută „dis-de-dimineață". Dar în care moment din cea de a treia zi a ridicat Avraam ochii și a văzut ținta? Textul nu conține nimic în legătură cu aceasta. Evident că nu „seara tîrziu", deoarece a mai rămas, după cum se pare, timp suficient ca el să se urce pe munte și să săvîrșească ceremonialul jertfei. Deci cuvintele „dis-de-dimineață" nu au fost introduse cu scopul de a delimita timpul, ci pentru semnificația lor morală; ele au rolul să exprime graba, punctualitatea și preciziunea supunerii lui Avraam, cel atît de greu încercat. Amare sînt pentru el zorile, în care își înhingă măgarul, își strigă slugile și pe fiul său Isaac și se așterne la drum; dar el se supune, merge pînă în ziua a treia, cînd își ridică ochii și vede locul menit. Nu știm de unde vine, dar ținta este precis indicată: Ieruel, în țara Moria. Nu e de fapt clar ce loc trebuie să înțelegem prin aceasta, cu atît mai mult cu cît „Moria" a fost poate intercalat mai tîrziu în locul unui alt cuvînt – dar în orice caz el este indicat și oricum este vorba de un loc rezervat cultului, loc

ce urma să fie sfinţit în mod deosebit, datorită jertfei lui Avraam. Tot aşa cum „dis-de-dimineaţă" nu este o delimitare temporală, „Ieruel, în ţara Moria" nu este una spaţială; căci în nici unul din cazuri limita opusă nu este dată; după cum nu ştim în ce moment al zilei şi-a ridicat Avraam privirea, nu ştim nici de unde a plecat Avraam – Ieruel prezintă importanţă nu atît ca ţintă a unei călătorii pămînteşti, în relaţia sa geografică cu alte localităţi, cît prin alegerea sa deosebită, prin raportul său cu Dumnezeu, care l-a sortit să fie scena acestei acţiuni, şi de aceea trebuia numit.

În povestirea propriu-zisă mai apare şi un al treilea personaj principal: Isaac. În timp ce Dumnezeu şi Avraam, slugile, măgarul şi uneltele sînt numite pur şi simplu, fără a se pomeni vreo însuşire de-a lor sau o altă determinare, Isaac primeşte o dată o apoziţie; Dumnezeu spune: „Ia-l pe Isaac, unicul tău fiu, pe care îl iubeşti". Aceasta nu este însă o determinare a lui Isaac, a felului său de a fi, în afară de relaţia faţă de tatăl său şi în afară de această povestire; nu este o digresiune şi o întrerupere, căci nu este o caracterizare care să-l delimiteze pe Isaac şi să indice existenţa sa în rest; el poate fi frumos sau urît, deştept sau prost, mare sau mic, plăcut sau respingător – nimic din toate acestea nu ni se spune aici. Reliefat e doar ceea ce trebuie să se ştie despre el aici şi acum, în cadrul acţiunii – pentru ca să iasă în evidenţă cît de grozavă e încercarea la care e supus Avraam şi faptul că Dumnezeu îşi dă bine seama de acest lucru. Un exemplu din care reiese clar cît de mare este importanţa adjectivelor descriptive şi a digresiunilor în poemele homerice: indicaţiile referitoare la restul existenţei, o existenţă, ca să zicem aşa, absolută a lucrurilor descrise şi incomplet cuprinsă în situaţia de faţă, împiedică pe cititor să se concentreze asupra unui unic aspect al crizei prezente; ele împiedică, chiar şi în mijlocul celei mai groaznice întîmplări, naşterea unei tensiuni apăsătoare. Aici însă, în cazul jertfei lui Avraam, tensiunea apăsătoare există; ceea ce Schiller vrea să rezerve pentru poetul tragic – şi anume abolirea libertăţii afective, orientarea şi concentrarea forţelor noastre lăuntrice (Schiller spune „activitatea noastră") într-o singură direcţie –, iată ceea ce se realizează în această povestire biblică, care oricum are un caracter epic.

Acelaşi contrast îl găsim comparînd întrebuinţarea vorbirii directe. Şi în povestirea biblică se vorbeşte; dar aici vorbirea nu serveşte, ca la Homer, manifestării explicite a celor gîndite în interior, ci chiar dimpotrivă: indicării unui lucru gîndit, dar rămas neexprimat. Dumnezeu dă porunca în vorbire directă, dar trece sub tăcere motivul şi intenţia sa; în momentul în care primeşte porunca, Avraam amuţeşte şi acţionează după cum i s-a poruncit. Discuţia dintre Avraam şi Isaac pe drumul spre locul de jertfă este doar o întrerupere a tăcerii grele, fapt pentru care aceasta devine şi mai

apăsătoare. Cei doi, Isaac cu lemnele şi Avraam cu cuţitul şi cu cele trebuincioase pentru aprins focul, „merg unul lîngă altul". Ezitînd, Isaac îndrăzneşte să întrebe de oaie şi Avraam dă răspunsul cunoscut. Apoi textul se repetă: „Şi cei doi au mers unul lîngă altul". Restul rămîne în întregime neexprimat.

Nu se pot deci imagina cu uşurinţă contraste stilistice mai mari ca cele dintre aceste două texte, deopotrivă antice şi epice. Pe de o parte, avem fenomene rotunjite, egal reliefate, delimitate în timp şi spaţiu, legate fără hiat unul de altul, în prim-plan; gînduri şi sentimente explicite; evenimente care se desfăşoară în tihnă, fără tensiune. Pe de altă parte, se evidenţiază din fenomene doar ceea ce este important pentru scopul acţiunii, restul rămîne în umbră; doar punctele culminante, hotărîtoare ale acţiunii sînt accentuate, ceea ce se află între ele fiind lipsit de realitate; locul şi timpul sînt nedeterminate şi necesită o interpretare; gîndurile şi sentimentele rămîn neexprimate, fiind doar sugerate prin tăceri şi discuţii fragmentare; totul se îndreaptă într-o maximă şi continuă tensiune spre un scop, şi astfel povestirea, mai unitară, rămîne totuşi misterioasă, în fundal[1]. Asupra acestui din urmă termen vreau să insist, pentru a nu fi greşit înţeles. Am numit mai sus stilul homeric un stil de prim-plan deoarece, în ciuda numeroaselor salturi progresive şi regresive, el lasă totuşi acţiunea să se desfăşoare într-un unic prezent pur şi fără perspectivă. Analizînd textul elohist, constatăm că termenul poate fi întrebuinţat în sens şi mai larg şi mai profund. Vedem că pînă şi personajele luate fiecare în parte pot fi zugrăvite „în fundal": Dumnezeu este întotdeauna înfăţişat astfel în Biblie, deoarece el nu poate fi cuprins în prezenţa sa asemenea lui Zeus; de fiecare dată apare doar „ceva" din el, el se proiectează totdeauna în adîncime. Dar chiar şi oamenii din povestirile biblice sînt mai „în fundal" decît cei homerici; ei au mai multă profunzime în ce priveşte timpul, destinul şi conştiinţa; deşi sînt aproape în fiecare împrejurare, total angrenaţi într-un eveniment, nu se lasă totuşi atît de absorbiţi de prezent încît să nu-şi dea permanent seama de ceea ce li s-a întîmplat odinioară şi în alt loc; gîndurile şi impresiile lor sînt mai complexe şi mai complicate. Modul de a acţiona al lui Avraam nu se explică numai prin ceea ce i se întîmplă acum şi nici numai prin caracterul lui (ca de pildă faptele lui Ahile – prin îndrăzneala şi prin trufia sa, cele ale lui Ulise – prin iscusimea şi chibzuiala-i înţeleaptă), ci prin existenţa sa anterioară; el îşi aminteşte, este tot timpul conştient de ceea ce Dumnezeu i-a promis şi de ceea ce a îndeplinit – sufletul său e profund frămîntat între revoltă

1. *Hintergründig*, spune Auerbach; în contrast cu *vordergründig* „în prim-plan, clar" (*n.t.*).

deznădăjduită şi aşteptare plină de speranţă; supunerea sa mută este complexă şi ţine în întregime de fundal – personajele homerice, al căror destin este stabilit în mod univoc şi care se trezesc în fiecare zi de parcă ar fi prima zi din viaţa lor nu pot să ajungă în situaţii lăuntrice atît de problematice; afectele lor sînt, ce-i drept, puternice, dar simple şi izbucnesc dintr-o dată. Cît de adînci sînt în comparaţie caractere ca Saul sau David, cît de complicate şi complexe relaţiile umane dintre David şi Avesalom, dintre David şi Ioab! La Homer ar fi de neimaginat perspectiva psihologică a situaţiei, mai mult sugerată decît exprimată, din povestirea morţii lui Avesalom şi epilogul ei (2 *Sam.* 18 şi 19, cartea aşa-numitului iahvist). Aici nu este vorba numai de procese sufleteşti adînci sau chiar cu un caracter abisal, ci şi de un fundal pur spaţial. Căci David e absent de pe cîmpul de bătaie; dar iradiaţia voinţei şi sentimentelor sale acţionează în permanenţă, ele au efect chiar şi asupra lui Ioab, care se opune şi acţionează fără scrupule; în minunata scenă cu cei doi soli, fundalul spaţial, ca şi cel sufletesc sînt pe deplin exprimate, fără ca ultimul să fie totuşi explicit. Să ne gîndim prin comparaţie la Ahile, care, după ce trimite mai întîi pe Patrocle în recunoaştere şi apoi în luptă, pierde orice consistenţă, din momentul cînd nu mai este de faţă în mod fizic.

Dar lucrul cel mai important este complexitatea din interiorul fiecărui om în parte; e ceea ce nu întîlnim aproape deloc la Homer, cel mult doar în forma ezitării conştiente între două posibilităţi de a acţiona; în rest, multiplicitatea vieţii sufleteşti se manifestă la el numai în succesiunea, în schimbarea afectelor; pe cînd scriitorii evrei reuşesc să dea expresie straturilor concomitent suprapuse ale conştiinţei şi conflictului dintre ele.

Poemele homerice, a căror expresie sensibilă, lexicală şi în primul rînd sintactică, pare mult mai aproape de perfecţiune, sînt totuşi comparativ simple în ceea ce priveşte imaginea omului; şi sînt simple şi în ceea ce priveşte raportul lor cu realitatea vieţii pe care o zugrăvesc în genere; bucuria existenţei senzuale reprezintă pentru ele totul, iar năzuinţa lor supremă este de a ne înfăţişa acest lucru. Printre lupte şi pasiuni, aventuri şi primejdii, ni se arată vînători şi ospeţe, palate şi locuinţe de păstori, întreceri şi spălat de rufe – pentru ca să vedem pe eroi în viaţa lor de toate zilele şi, văzîndu-i, să ne putem bucura de modul în care savurează prezentul atrăgător, frumos rînduit în datini, peisaj şi necesităţile zilnice. Şi astfel ne farmecă şi ne subjugă, încît participăm la realitatea vieţii lor atîta timp cît citim sau ascultăm, indiferent dacă ştim sau nu că totul este doar o legendă, că totul este „inventat". Reproşul ce i s-a făcut adeseori lui Homer, că este un mincinos, nu-i diminuează cu nimic efectul; el n-are nevoie să reclame adevărul istoric al povestirii sale, realitatea sa este îndeajuns de puternică;

el ne prinde în mreje, ne captivează şi se mulţumeşte cu atît. În lumea asta „reală", care există pentru sine însăşi şi în care sîntem transpuşi prin vrajă, nu se mai află nimic altceva în afară de ea; poemele homerice nu ascund nimic, în ele nu se găseşte nici o învăţătură şi nici un al doilea sens ascuns. Homer poate fi analizat, aşa cum am încercat noi aici, dar el nu poate fi interpretat. Curente critice de mai tîrziu s-au străduit să-l interpreteze alegoric, dar aceasta n-a dus la nimic. Homer se opune unei astfel de tratări; interpretările sînt forţate şi bizare şi nu se cristalizează într-o învăţătură unitară. Consideraţiile generale care pot fi făcute uneori – în episodul nostru, de exemplu versul 360: „căci nenorocirea îmbătrîneşte grabnic pe oameni" – trădează o acceptare liniştită a datelor existenţei umane, nu însă şi necesitatea de a chibzui asupra lor, şi cu atît mai puţin o pornire pasională, fie de a li se împotrivi, fie de a li se supune într-o dăruire extatică.

Cu totul alta este situaţia în povestirile biblice. Scopul lor nu este farmecul senzual şi, dacă ele au cu toate acestea şi un bogat efect senzual, aceasta se întîmplă fiindcă procesele etice, religioase intime, care formează unicul lor scop, se concretizează în materia sensibilă a vieţii. Scopul religios determină însă o pretenţie absolută de adevăr istoric. Povestea lui Avraam şi Isaac nu este mai bine documentată decît cea a lui Ulise, a Penelopei şi Euricleei; ambele ţin de domeniul legendei. Dar povestitorul biblic, elohistul, a trebuit să creadă în adevărul obiectiv al povestirii jertfei lui Avraam – existenţa orînduielilor sacre ale vieţii se sprijinea pe adevărul acestei povestiri şi al altora asemănătoare. El trebuia să creadă cu pasiune în ele – sau în caz contrar trebuia să fie, aşa cum presupuneau şi poate mai presupun încă unii interpreţi iluminişti, un mincinos conştient; nu un mincinos inofensiv ca Homer, care minţea ca să placă, ci un mincinos politic, conştient de scopul său, care minţea în interesul unei pretenţii de dominaţie. Mi se pare absurdă din punct de vedere psihologic această din urmă interpretare, dar chiar dacă o luăm în considerare, raportul povestitorului cu adevărul povestirii sale rămîne mult mai pasional, mult mai univoc determinat ca cel al lui Homer. El trebuia să scrie întocmai ceea ce-i pretindea credinţa sa în adevărul transmis prin tradiţie sau, din punct de vedere iluminist, interesul său faţă de adevărul acesteia – în orice caz însă, fantezia sa liberă, plăsmuitoare sau descriptivă, era mult îngrădită; activitatea sa trebuia să se limiteze la redactarea eficace a tradiţiei religioase. Ceea ce crea el nu tindea deci în primul rînd spre „realitate" – şi chiar dacă aceasta îi reuşea, nu era decît mijloc, nu scop –, ci spre adevăr. Vai de cel ce nu credea în el! Putem foarte bine să avem rezerve critico-istorice în ceea ce priveşte războiul troian şi rătăcirile lui Ulise şi să resimţim cu toate acestea la lectura lui Homer acel efect pe care el l-a urmărit; dar cel ce nu crede în jertfa lui Avraam nu

poate să aibă din povestire folosul pentru care a fost scrisă. Ba trebuie să mergem chiar şi mai departe. Pretenţia de adevăr a Bibliei nu este numai mult mai stringentă ca cea a lui Homer, ea este şi tiranică; ea exclude orice altă pretenţie. Lumea povestirilor din Sfînta Scriptură nu se mulţumeşte numai cu pretenţia de a fi o realitate adevărată din punct de vedere istoric, ea pretinde că este unica lume adevărată, lumea destinată a fi singură stăpînitoare. Nici un fapt, nici un eveniment, nici o rînduială pe lume, nimic n-are îndreptăţire independent de ea; şi există făgăduinţa că toate acestea, istoria omenirii în genere, se vor integra într-însa şi i se vor supune. Povestirile din Sfînta Scriptură nu caută să cîştige favoarea noastră, ca cele ale lui Homer, ele nu ne farmecă pentru a ne plăcea şi a ne desfăta – ele vor să ne subjuge şi, dacă ne împotrivim lor, sîntem rebeli. Să nu ni se obiecteze însă că mergem prea departe, că nu istoria, ci dogma religioasă ridică pretenţia de dominaţie, fiindcă povestirile acestea nu sînt, ca cele ale lui Homer, doar „realitate" povestită. În ele se incarnează dogma şi făgăduinţa, inseparabil topite într-însele; tocmai de aceea au fundal şi obscuritate, căci conţin un al doilea sens ascuns. În povestea lui Isaac nu numai intervenţia lui Dumnezeu la început şi la sfîrşit, ci şi partea intermediară, concretul şi psihologicul sînt lăsate în umbră, atinse doar în treacăt din fundal; şi de aceea necesită, ba chiar provoacă aprofundare şi interpretare. Că Dumnezeu pune chiar şi pe cel mai evlavios om la încercare în modul cel mai crunt, că supunerea absolută este singura atitudine faţă de el, că făgăduinţa sa este însă de neclintit, chiar dacă hotărîrea lui poate să trezească îndoială şi disperare – iată care sînt cele mai importante învăţăminte din povestea lui Isaac; dar prin ele textul devine atît de greu, atît de plin de miez, conţinînd în sine atîtea aluzii la fiinţa lui Dumnezeu şi la atitudinea omului evlavios, încît credinciosul este îndemnat să se adîncească necontenit şi să caute în toate amănuntele lumina care zace poate ascunsă în ele. Şi deoarece atît de multe lucruri sînt de fapt obscure şi vagi, şi deoarece credinciosul ştie că Dumnezeu este un Dumnezeu ascuns, tendinţa sa spre interpretare găseşte mereu cu ce să se hrănească. Învăţătura şi tendinţa de luminare sînt în mod indisolubil legate de concretul narativ, care reprezintă mai mult decît o simplă „realitate" – bineînţeles însă pururi în primejdie de a-şi pierde propria realitate, aşa cum s-a şi întîmplat curînd, interpretarea devenind atît de copleşitoare, încît realul s-a destrămat.

Dacă textul povestirii biblice cere chiar prin conţinutul său o interpretare, pretenţia sa de dominaţie este însă şi mai plină de consecinţe. Scopul său nu este doar să ne facă să uităm pentru cîteva ore de propria noastră realitate, ca la Homer, ci chiar să-şi supună realitatea; să inserăm propria noastră viaţă în lumea sa, să ne simţim mădulare ale sistemului său de istorie

universală. Lucru cu atît mai greu, cu cît lumea noastră se îndepărtează mai mult de scrierile biblice şi, dacă acestea îşi menţin totuşi pretenţia de dominaţie, e inevitabil să sufere o adaptare şi o transformare interpretativă; ceea ce a şi fost multă vreme relativ uşor; încă în Evul Mediu european întîmplările biblice puteau fi prezentate ca evenimente obişnuite ale epocii respective, metoda interpretării servind tocmai la aceasta. Apoi însă, dată fiind vasta transformare a vieţii şi trezirea conştiinţei critice, lucrul acesta a devenit imposibil, pretenţia de dominaţie s-a văzut primejduită; metoda interpretării a ajuns a fi dispreţuită şi s-a renunţat la ea, povestirile biblice devenind vechi legende, iar învăţătura desprinsă de ele o alcătuire amorfă, care fie că nu mai are loc în simţuri şi viaţă, fie că se volatilizează în domeniul exaltării individuale.

Ca urmare a pretenţiei de dominaţie, metoda interpretării s-a extins şi asupra altor tradiţii decît cea iudaică. Poemele homerice ne prezintă un complex de evenimente precis delimitat ca loc şi timp; înainte, alături şi după pot fi imaginate, fără greutate şi fără probleme, alte complexe de evenimente independente. *Vechiul Testament*, în schimb, prezintă istoria universală care începe cu începuturile vremii, cu creaţia lumii, şi vrea să termine cu finele vremii, cu îndeplinirea făgăduinţei, o dată cu care lumea o să-şi găsească un sfîrşit. Tot ce se mai întîmplă în lume poate fi imaginat doar ca verigă a acestei legături; tot ceea ce e cunoscut sau vine în atingere cu istoria evreilor trebuie integrat aici, ca parte componentă a planului divin; şi, deoarece şi acest lucru devine posibil doar prin tălmăcirea noului material confluent, necesitatea de a interpreta se extinde şi asupra unor domenii ale realităţii aşezate în afara celui iniţial iudaic-israelit, de pildă asupra istoriei asiriene, babiloniene, persane, romane; interpretarea într-un anumit sens devine o metodă generală a conceperii realităţii; lumea străină care pătrunde de fiecare dată în raza cîmpului vizual şi care, în forma în care se oferă nemijlocit, este de obicei cu totul inaptă de a intra în cadrul religios-iudaic trebuie astfel interpretată, încît să se integreze într-însul. Dar aproape de fiecare dată lucrul acesta se repercutează asupra cadrului, care necesită o lărgire şi o modificare; cea mai impresionantă muncă de tălmăcire de acest fel s-a petrecut în primele secole ale creştinismului, în urma misionarismului lui Pavel şi al Părinţilor Bisericii în lumea păgînă; ei au retălmăcit întreaga tradiţie iudaică într-o serie de figuri premergătoare apariţiei lui Cristos şi i-au acordat şi Imperiului roman un loc în cadrul planului divin de mîntuire. Aşadar, în timp ce realitatea *Vechiului Testament* apare ca un adevăr deplin cu pretenţie de dominaţie universală, tocmai această pretenţie o sileşte să-şi modifice în permanenţă, în mod interpretativ,

propriul său conţinut, care de-a lungul mileniilor trăieşte într-o agitată şi neîntreruptă evoluţie, deopotrivă cu viaţa oamenilor din Europa.

Pretenţia de istorie universală, raport ce determină o veşnică aprofundare şi veşnice conflicte cu un Dumnezeu unic, ascuns şi totuşi aparent, care, plin de cerinţe şi de făgăduinţi, conduce istoria lumii, dă povestirilor *Vechiului Testament* o cu totul altă perspectivă decît putea să aibă Homer. *Vechiul Testament* este în compoziţia sa incomparabil mai puţin unitar decît poemele homerice, este în mod mult mai evident înnădit – dar bucăţile luate în parte aparţin toate aceluiaşi complex de istorie universală şi de interpretare a istoriei universale. Deşi conţin elemente izolate care nu pot fi cu uşurinţă integrate, ele sînt totuşi cuprinse laolaltă de către interpretare; şi astfel, cititorul simte în orice clipă perspectiva religioasă şi cosmologică, ce dă fiecărei povestiri în parte sensul şi ţelul global. Cu cît povestirile şi ciclurile narative sînt mai izolate unele faţă de altele şi mai puţin legate între ele pe orizontală decît cele din *Iliada* şi *Odiseea*, cu atît legătura lor comună verticală, care le ţine pe toate reunite sub un semn şi care lipseşte la Homer, este mai puternică. În fiecare din marile figurile ale *Vechiului Testament*, de la Adam pînă la profeţi, este întruchipat un moment al legăturii verticale imaginate. Dumnezeu a ales şi plăsmuit aceste personaje cu scopul de a întruchipa în ele fiinţa şi voinţa sa – dar alegerea şi plăsmuirea nu coincid; căci plăsmuirea este un proces în devenire, istoric, în timpul vieţii pămînteşti a celui vizat de alegere. Cum se petrece acest lucru, ce probe înfricoşătoare impune o astfel de plăsmuire se vede din povestea jertfei lui Avraam. Iată motivul pentru care marile figuri ale *Vechiului Testament* sînt mai bogate evolutiv, mai încărcate de istoria propriei lor vieţi şi mai bine conturate ca indivizi decît eroii homerici. Ahile şi Ulise sînt minunat descrişi, în expresii frumos formulate, sînt caracterizaţi prin epitete, simţămintele lor se manifestă fără rezervă în cuvintele şi gesturile lor – dar ei nu au nici o evoluţie, iar biografia lor prezintă un aspect unic. Eroii homerici sînt atît de puţin prezentaţi în devenirea lor prezentă şi trecută, încît de cele mai multe ori – Nestor, Agamemnon, Ahile – apar la o vîrstă dinainte stabilită. Nici chiar Ulise, care prin intervalul lung de timp şi numeroasele-i aventuri oferă atîtea ocazii pentru o dezvoltare biografică, nu prezintă aproape nimic evolutiv. Fireşte că între timp Telemac s-a maturizat, aşa cum fiecare copil devine un tînăr, iar în digresiunea cu cicatricea ni se povestesc în mod idilic amănunte din copilărie şi primii ani de adolescenţă ai lui Ulise. Dar Penelopa nu s-a schimbat aproape deloc în douăzeci de ani. La Ulise însuşi îmbătrînirea fizică e ascunsă prin numeroasele intervenţii ale Atenei, care îl face să pară bătrîn sau tînăr, după cum necesită împrejurările. Dincolo de ceea ce e corporal nu avem absolut nimic, nici măcar vag indicat, şi în fond Ulise este

la întoarcerea lui exact acelaşi ca şi înainte cu două decenii, cînd părăsise Itaca. Ce drum în schimb, ce destin se desfăşoară între acel Iacob care şi-a dobîndit prin viclenie dreptul primului născut şi bătrînul al cărui fiu preferat a fost sfîşiat ca o fiară sălbatică, între David, cîntăreţul din harfă, pe care îl urmăreşte ura din dragoste a stăpînului său, şi regele bătrîn, înconjurat de intrigi pătimaşe, pe care Abişag din Sunem îl încălzeşte în patul său, fără ca el să se împreuneze cu ea. Bătrînul, despre care ştim cum a ajuns la stadiul actual, este o apariţie mult mai pregnantă, mai bine caracterizată decît tînărul, căci numai de-a lungul unei vieţi pline de evenimente se diferenţiază oamenii, dobîndind întreaga personalitate ; şi tocmai acest element biografic e urmărit în *Vechiul Testament*, în devenirea celor aleşi de Dumnezeu pentru a juca un rol exemplar. Bogaţi în experienţă, sub povara îmbătrînirii, ei au o pregnanţă individuală care lipseşte cu totul eroilor homerici. Pe aceştia timpul îi atinge numai exterior, şi chiar şi acest lucru este ilustrat cît se poate de sumar, în timp ce figurile *Vechiului Testament* se află în permanenţă la cheremul intervenţiei dure a lui Dumnezeu, care nu numai că i-a făcut şi ales, dar continuă să-i fasoneze mereu, să-i îndoaie şi să-i frămînte şi, fără a-i distruge în esenţa lor, scoate totuşi din ei forme care cu greu ar fi putut fi prevăzute în tinereţea lor. Obiecţia că elementul biografic din *Vechiul Testament* s-a născut adeseori prin contopirea diferitelor personaje legendare nu ne atinge, căci această contopire priveşte naşterea textului. Şi cu cît mai amplă decît la eroii homerici este în cazul lor oscilaţia pendulului soartei ! Căci ei sînt purtătorii voinţei dumnezeieşti şi, cu toate acestea, pot să greşească, sînt supuşi nenorocirii şi înjosirii – şi tocmai în mijlocul nenorocirii şi înjosirii se dezvăluie prin faptele şi vorbele lor măreţia lui Dumnezeu. Rareori găsim cîte unul care să nu ajungă, asemenea lui Adam, pradă celei mai teribile înjosiri şi rareori vreunul care să nu fie învrednicit de un contact direct şi de o revelaţie personală din partea lui Dumnezeu. Înjosirea şi înălţarea coboară şi urcă mult mai jos şi mai sus decît la Homer şi sînt principial inseparabile. Sărmanul cerşetor Ulise este doar travestit, în timp ce Adam este cu adevărat izgonit, Iacob este cu adevărat fugar, Iosif este cu adevărat aruncat în groapă şi apoi vîndut ca sclav. Dar măreţia lor, născută din înjosire, este aproape supraumană, o copie a măreţiei lui Dumnezeu. Simţim desigur ce legătură există între amplitudinea mişcării pendulului şi intensitatea elementului biografic – tocmai situaţiile extreme, cînd sîntem grozav de părăsiţi şi disperaţi sau grozav de fericiţi şi înălţaţi, ne conferă, dacă reuşim să trecem peste ele, o pregnanţă personală care e rezultatul unei bogate deveniri, a unei bogate formări. Şi acest ritm evolutiv dă foarte adesea, aproape pretutindeni, povestirilor din *Vechiul Testament* un caracter istoric, chiar şi acolo unde este vorba de o tradiţie pur legendară.

Homer rămîne cu întregul său material în domeniul legendar, pe cînd materialul *Vechiului Testament* se apropie tot mai mult de istoric, pe măsură ce povestirea înaintează: în povestirile unde apare David precumpăneşte deja relatarea istorică. Şi ele conţin încă numeroase elemente legendare, de pildă povestea lui David şi Goliat; doar că multe fapte, ba chiar esenţialul, constau în lucruri pe care povestitorii le cunosc fiindcă le-au trăit ei, sau în mărturii nemijlocite. Deosebirea dintre legendă şi istorie poate fi în cele mai multe cazuri uşor sesizată de către un cititor ceva mai experimentat. Pe cît de greu este şi pe cît de îngrijită se cere a fi pregătirea istorico-filologică spre a deosebi în cadrul unei relatări istorice adevărul de fals sau de amănuntele unilateral evidenţiate, pe atît este de uşor în genere să facem deosebirea între legendă şi istorie. Structura lor e diferită. Chiar atunci cînd legenda nu se trădează imediat prin elemente ce ţin de supranatural, prin repetarea unor motive cunoscute, prin neglijarea condiţiilor de loc şi timp şi altele asemănătoare, ea poate fi de cele mai multe ori uşor recunoscută după structura ei. Ea evoluează cu extremă simplitate: orice element transversal, orice fapt ce stînjeneşte acţiunea, orice notă secundară care poate interveni în evenimentele şi motivele principale, tot ce este nehotărît, frînt şi şovăitor şi deviază mersul drept al acţiunii şi evoluţia simplă a personajelor care acţionează e eliminat. Viaţa pe care o trăim noi înşine sau o cunoaştem din mărturiile celor care au trăit-o evoluează mult mai neunitar, mai contradictoriu şi mai complicat. Abia după ce faptele s-au închegat într-o sferă determinată o putem ordona cu ajutorul lor, şi de cîte ori ordinea pe care credem că am obţinut-o astfel nu devine din nou îndoielnică, de cîte ori nu ne întrebăm dacă n-am ordonat faptele dinainte mult prea simplu! Legenda îşi ordonează materialul într-un mod clar şi hotărît, scoţîndu-l din contextul vieţii, încît aceasta nu mai poate interveni cu complicaţiile ei; într-o legendă avem de-a face numai cu oameni consideraţi sub un unic aspect, mişcaţi de cîteva motive simple, care nu ating inflexibilitatea simţirii şi felului lor de a acţiona. De pildă, în legendele martirilor, persecutaţii fanatici şi dîrji se opun unui persecutor tot atît de dîrz şi de fanatic; o situaţie atît de complicată, cu adevărat istorică aşadar, ca aceea în care se găseşte „persecutorul" Pliniu în renumita sa scrisoare despre creştini adresată lui Traian, nu oferă un material utilizabil pentru legendă. Şi acesta este încă un caz relativ simplu. Să ne gîndim la istoria pe care am trăit-o noi înşine. Cel care examinează de pildă atitudinea diferiţilor indivizi şi grupuri de indivizi faţă de instaurarea naţional-socialismului în Germania sau atitudinea diferitelor popoare şi state înaintea şi în timpul actualului război (1942), acela va simţi cît de greu pot fi înfăţişate temele istorice în genere şi cît de neutilizabile sînt ele pentru legendă; faptul istoric conţine o mulţime de

motive contradictorii în cazul fiecărui individ în parte, după cum găsim şovăiri şi tatonări echivoce şi în cazul grupurilor ; rareori se naşte (ca acum, prin război) o situaţie netă, relativ uşor de descris, dar şi această situaţie ascunde sub aparenţă mai multe straturi, ba chiar semnificaţia ei precisă este mereu pusă în discuţie ; iar motivele sînt atît de stratificate în cazul fiecărui individ în parte, încît sloganurile propagandistice sînt rezultatul simplificării celei mai brutale – avînd drept urmare faptul că atît prietenul, cît şi duşmanul pot deseori întrebuinţa acelaşi slogan. A scrie istorie este atît de dificil, încît cei mai mulţi istorici sînt obligaţi să facă concesii tehnicii legendei.

E limpede că o bună parte din *Cărţile lui Samuel* conţin istorie şi nu legende. În revolta lui Avesalom de pildă, sau în scenele din ultimele zile de viaţă ale lui David, caracterul contradictoriu şi încrucişarea motivelor, atît în cazurile izolate, cît şi în ansamblu, au devenit atît de evidente, încît nu ne mai putem îndoi de adevărul istoric al relatării. Cît de mult sînt denaturate evenimentele prin atitudinea părtinitoare e o altă problemă, care nu ne interesează acum ; în orice caz, aici începe trecerea de la legendar la relatarea istorică, apare adică tocmai caracterul istoric ce lipseşte complet în poemele homerice. Doar că persoanele care au scris părţile istorice ale *Cărţilor lui Samuel* sînt în mare parte aceleaşi care au redactat şi legendele mai vechi ; în orice caz, concepţia lor religioasă despre locul omului în istorie, pe care am încercat să o desprindem mai sus, nu i-a îndemnat cîtuşi de puţin să simplifice în mod legendar evenimentele ; încît e firesc să descoperim şi în naraţiunile cu caracter legendar ale *Vechiului Testament* o structură istorică ; bineînţeles însă nu în sensul că tradiţia ar fi fost cercetată în mod ştiinţific-critic, în privinţa veridicităţii ei ; ci pur şi simplu în sensul că în lumea legendară a *Vechiului Testament* nu predomină tendinţa de armonizare a faptelor, de simplificare a motivelor şi de fixare a caracterelor, evitînd conflictele, ezitările şi evoluţia, tendinţe proprii structurii legendei. Avraam, Iacob sau chiar Moise apar mai concreţi, mai aproape de noi şi mai istorici decît personajele din lumea lui Homer, şi nu fiindcă ar fi mai bine descrişi – ba chiar dimpotrivă –, ci fiindcă multiplicitatea, contradicţiile şi confuzia evenimentelor interioare şi exterioare, redate în adevărata istorie, nu dispar din prezentarea lor, ci sînt cu exactitate păstrate ; cauza rezidă în primul rînd în concepţia evreilor despre om, dar şi în faptul că redactorii nu au fost autori de legende, ci istorici a căror imagine despre viaţa umană are la bază o şcoală istorică. Se explică deci pe deplin de ce, datorită unităţii structurii religioase verticale, n-au putut lua naştere diferenţieri conştiente între genurile literare. Toate aparţin aceleiaşi ordini globale ; ceea ce nu putea fi integrat în această ordine, cel puţin prin interpretare, era lăsat la o parte. Pe noi ne interesează aici în primul rînd cum, în povestea lui David,

elementul legendar trece pe nesimţite, sesizat doar de critica ştiinţifică mai tîrzie, în domeniul istoric ; şi cum problema ordinii şi interpretării faptelor omeneşti, problemă care mai tîrziu sparge limitele istoriografiei, înăbuşită cu totul de profetism, este atacată chiar aici cu pasiune ; astfel, *Vechiul Testament* străbate, în măsura în care se ocupă de faptele omeneşti, toate trei domeniile : legendă, relatare istorică şi teologie istorico-interpretativă.

De cele expuse mai sus se leagă de asemenea faptul că, şi în ceea ce priveşte cercul personajelor şi mişcarea lor politică, textul grecesc pare mai limitat şi mai static. În scena recunoaşterii de la care am pornit apare, în afară de Ulise şi de Penelopa, îngrijitoarea Euricleea, o sclavă pe care o cumpărase odinioară Laerte, tatăl lui Ulise. Ea şi-a petrecut viaţa în slujba familiei Laertizilor, întocmai ca porcarul Eumeu ; şi întocmai ca Eumeu e strîns legată de soarta acestora, îi iubeşte şi împărtăşeşte interesele şi sentimentele lor. Dar ea nu are o viaţă proprie, sentimente proprii ; nu le trăieşte decît pe cele ale stăpînilor ei. Nici Eumeu, care îşi mai aminteşte că s-a născut liber, ba chiar că se trage dintr-o casă nobilă (fusese răpit în copilărie), nu mai are, nu numai practic, dar nici în sentimentele sale, o viaţă proprie ; el este în întregime legat de existenţa stăpînilor lui. Aceste două personaje sînt însă unicele, dintre cele însufleţite de Homer, care nu fac parte din clasa stăpînitoare. Ne dăm seama cu această ocazie că viaţa din poemele homerice se desfăşoară exclusiv în cadrul clasei stăpînitoare – tot ce există în afara ei nu are decît funcţia de a o sluji. Clasa stăpînitoare este încă atît de patriarhală şi atît de familiarizată cu activităţile de toate zilele ale vieţii economice, încît uneori uităm că ea formează o castă superioară. Dar ea reprezintă cu toate acestea fără îndoială un fel de aristocraţie feudală, în care bărbaţii îşi petrec viaţa în lupte, vînători, consfătuiri în piaţă şi ospeţe, în timp ce femeile supraveghează slujitoarele acasă. Ca formaţie socială, această lume este cu totul statică ; luptele se desfăşoară doar între diferite grupe ale păturilor superioare ; din straturile de jos nu pătrunde nimic. Chiar dacă am considera evenimentele din cîntul al doilea al *Iliadei*, care se termină cu episodul cu Tersit, ca o mişcare populară – mă îndoiesc că putem face acest lucru în sens sociologic, deoarece este vorba de războinici care au dreptul să participe la viaţa publică, deci de oameni care sînt membri, chiar dacă mai mărunţi, ai clasei stăpînitoare –, ele nu pun în lumină decît lipsa de independenţă şi neputinţa poporului adunat de a lua o iniţiativă proprie. În povestirile patriarhilor din *Vechiul Testament* avem de-a face tot cu orînduirea patriarhală, dar, deoarece este vorba de căpetenii de trib izolate, nomade sau seminomade, tabloul social face o impresie mult mai puţin stabilă ; structura de clasă nu se resimte. Din momentul în care îşi face apariţia poporul, adică de la ieşirea din Egipt, observăm permanent

mişcarea lui, adeseori tumultuoasă; poporul intervine adeseori în mersul evenimentelor, fie împreună, fie în grupuri sau prin figuri izolate care se evidenţiază; originile profeţiei par să se găsească în spontaneitatea politico-religioasă nestăpînită a poporului. Avem impresia că mişcarea în profunzime a poporului, în Israel-Iuda, trebuie să fi fost de cu totul altă natură şi mult mai elementară decît chiar şi în democraţiile antice de mai tîrziu.

Tot în legătură cu caracterul istoric mai profund şi cu mişcarea socială mai profundă a textelor din *Vechiul Testament* stă şi o ultimă deosebire importantă: şi anume că din ele se desprinde o altă concepţie despre stilul sublim şi despre sublimitate decît din Homer. Acesta nu ezită, ce-i drept, să amestece tragicul-sublim cu elemente de realism de toate zilele, o astfel de ezitare fiind străină stilului său şi incompatibilă cu el: vedem acest lucru şi în episodul cu cicatricea, în felul în care paşnica scenă casnică se întreţese în acţiunea mare, importantă, sublimă a reîntoarcerii. El este încă foarte departe de acea regulă a separării stilurilor, care s-a impus mai tîrziu aproape peste tot şi pentru care zugrăvirea realistă a evenimentelor de toate zilele e incompatibilă cu sublimul şi nu-şi găseşte locul decît în cadrul comicului sau, bineînţeles stilizată cu grijă, în idilic. Şi totuşi se apropie mai mult de ea decît *Vechiul Testament*. Căci evenimentele mari şi sublime se desfăşoară în poemele homerice aproape exclusiv şi vădit între membrii păturii stăpînitoare; iar aceştia sînt mult mai puri în măreţia lor eroică decît personajele din *Vechiul Testament*, care pot cădea mult mai jos din demnitatea lor – să ne gîndim de pildă la Adam, la Noe, la David, la Iov; şi, în sfîrşit, realismul casnic, prezentarea vieţii de toate zilele, rămîne la Homer totdeauna ancorat într-o atmosferă idilic-paşnică, în timp ce în povestirile *Vechiului Testament* sublimul, tragicul şi problematicul se manifestă de la bun început în ambianţa familiară şi cotidiană; întîmplări ca cele petrecute între Cain şi Abel, între Noe şi fiii săi, între Avraam, Sara şi Hagar, între Rebeca, Iacov şi Esau şi aşa mai departe, nu pot fi imaginate în cadrul stilului homeric. Ceea ce rezultă chiar din felul atît de diferit în care ia naştere conflictul. În povestirile *Vechiului Testament*, liniştea vieţii zilnice în casă, pe ogoare şi pe lîngă turme este mereu subminată de gelozia cauzată de alegere şi de făgăduinţa harului ceresc şi asistăm la complicaţii care ar fi cu totul de neconceput pentru eroii homerici. Aceştia au nevoie de un motiv puternic, exact conturat, ca să ia naştere conflictul şi duşmănia, care se rezolvă prin luptă deschisă; în timp ce la eroii *Vechiului Testament* gelozia mocneşte ascuns şi împletirea aspectului economic cu cel spiritual, a binecuvîntării paterne cu binecuvîntarea dumnezeiască duce la saturarea vieţii de toate zilele cu motive conflictuale şi deseori la înveninarea ei. Sublima acţiune divină pătrunde aici atît de adînc în viaţa cotidiană, încît cele două domenii, şi anume

viaţa de toate zilele şi sublimul nu numai că se află de fapt neseparate, ci chiar principial inseparabile.

Am comparat cele două texte, şi în legătură cu aceasta cele două modalităţi de stil pe care le reprezintă, pentru a avea un punct de plecare în încercarea noastră cu privire la prezentarea literară a realităţii în cultura europeană. Cele două stiluri reprezintă în opoziţia lor tipuri fundamentale; pe de o parte, zugrăvire conturată, reliefare uniformă, conexiune perfectă, exprimare liberă, structurare în prim-plan, univocitate, limitare în ceea ce priveşte dezvoltarea istorică şi problematica umană; pe de altă parte, evidenţierea unor aspecte şi lăsarea în umbră a altora, stil abrupt, sugerarea lucrurilor rămase neexprimate, fundalul, echivocul şi necesitatea interpretării, pretenţia de istoricitate universală, concepţia despre devenirea istorică şi aprofundarea problematicului.

De fapt, realismul lui Homer nu poate fi pus pe acelaşi plan cu realismul clasic-antic în genere; căci separarea stilurilor, care s-a realizat abia mai tîrziu, nu permite în cadrul sublimului o descriere atît de concretă şi tihnită a evenimentelor de toate zilele; mai ales în tragedie nu există loc pentru aceasta; cultura greacă a descoperit apoi curînd fenomenele devenirii istorice şi multilateralitatea problematicii umane, lămurindu-le în felul ei; iar în realismul epocii romane s-au adăugat în sfîrşit noi moduri proprii de înţelegere. Vom insista asupra modificărilor de mai tîrziu ale prezentării realităţii în Antichitate, acolo unde va fi necesar; în genere însă şi în ciuda lor, tendinţele de bază ale stilului homeric, pe care am încercat să le relevăm, rămîn valabile şi determinante pînă în Antichitatea tîrzie.

Deoarece am pornit de la cele două stiluri, şi anume de la cel homeric şi de la cel al *Vechiului Testament*, le-am luat ca fenomene încheiate, aşa cum ni se oferă în texte; am făcut abstracţie de tot ceea ce ţine de originile lor şi am lăsat deci la o parte întrebarea dacă trăsăturile lor le-au aparţinut de la bun început sau trebuie explicate în întregime sau parţial prin influenţe străine şi prin care influenţe anume. În cadrul încercării noastre nu este necesar să luăm în considerare această problemă, căci cele două stiluri şi-au exercitat influenţa constitutivă asupra prezentării realităţii în literatura europeană aşa cum au existat gata formate încă din timpuri vechi.

II

Fortunata

Non potui amplius quicquam gustare, sed conversus ad eum, ut quam plurima exciperem, longe accersere fabulas coepi sciscitarique, quae esset mulier illa, quae huc atque illuc discurreret. Uxor, inquit, Trimalchionis, Fortunata appellatur, quae nummos modio metitur. Et modo, modo quid fuit ? Ignoscet mihi genius tuus, noluisses de manu illius panem accipere. Nunc, nec quid nec quare, in caelum abiit et Trimalchionis topanta est. Ad summam, mero meridie si dixerit illi tenebras esse, credet. Ipse nescit quid habeat, adeo saplutus est ; sed haec lupatria providet omnia et ubi non putes. Est sicca, sobria, bonorum consiliorum, est tamen malae linguae, pica pulvinaris. Quem amat, amat ; quem non amat, non amat. Ipse Trimalchio fundos habet qua milvi volant, nummorum nummos. Argentum in ostiarii illius cella plus iacet quam quisquam in fortunis habet. Familia vero babae babae, non mehercules puto decumam partem esse quae dominum suum noverit. Ad summam, quemvis ex istis babaecalis in rutae folium coniciet. Nec est quod putes illum quicquam emere. Omnia domi nescuntur : lana, credrae, piper, lacte gallinaceum si quaesieris, invenies. Ad summam, parum illi bona lana nascebatur ; arietes a Tarento emit, et eos culavit in gregem... Vides tot culcitras : nulla non aut cochyliatum aut coccineum tomentum habet. Tanta est animi beatitudo. Reliquos autem collibertos eius cave contemnas ; valde succossi sunt. Vides illum qui in imo imus recumbit ; hodie sua octingenta possidet. De nihilo crevit. Modo solebat collo suo ligna portare. Sed quomodo dicunt – ego nihil scio, sed audivi – quom Incuboni pilleum rapuisset, thesaurum invenit. Ego nemini invideo, si quid deus dedit. Est tamen subalapo et non vult sibi male. Itaque proxime casam hoc titulo proscripsit : C. Pompeius Diogenes ex Calendis Iuliis cenaculum locat ; ipse enim domum emit. Quid ille qui libertini loco iacet, quam bene se habuit ! Non impropero illi. Sestertium suum vidit decies, sed male vacillavit. Non puto illum capillos liberos habere...[1]

1. Nemaiputînd mînca mai mult, mă întorsei spre tovarăşu-mi de masă ca să aflu cît mai multe, începînd a sonda şi a cerceta cine era femeia aceea ce alerga cînd încoace, cînd încolo. „E soţia lui Trimalchio, îmi răspunse el, şi se numeşte

Acest alineat e scos din romanul lui Petronius, din care ni s-a păstrat în întregime doar un episod, ospăţul în casa bogatului libert Trimalchio. Fragmentul reprodus aici reprezintă capitolul 37 şi o parte din capitolul 38. Povestitorul, Encolpius, întreabă în timpul ospăţului pe vecinul său cine este femeia care aleargă în sus şi în jos prin sală şi capătă răspunsul citat.

*

Răspunsul, care mai continuă în felul acesta cîtva timp, e prin urmare foarte amănunţit. El se ocupă nu numai de femeia de care s-a interesat Encolpius, ci şi de gazdă şi de cîţiva oaspeţi şi în afară de aceasta vorbitorul se descrie şi pe sine însuşi – limba sa şi felul său de a judeca ne oferă o imagine clară despre personalitatea lui. Limbajul e grobian şi lăbărţat, ca al unui negustor incult de la oraş, plin de clişee (*nummos modio metitur,*

Fortunata, o femeie care măsoară banii cu baniţa. Şi ce fusese ea acum cîtăva vreme? Să mă ierte Dumnezeu, dar nu i-ai fi luat o bucată de pîine din mînă. Acum, nu ştiu cum şi nu ştiu de ce, s-a înălţat la cer şi-i mîna dreaptă a lui Trimalchio. Într-un cuvînt, dacă ea i-ar spune în plină după-amiază că e noapte, el ar crede-o. El singur nu mai ştie cît are, atît e de bogat. Lupoaica aceasta vede însă toate, chiar acolo unde n-ai crede. Ea nu bea, e cumpătată, ştie să dea sfaturi bune, are în schimb o gură rea, e o gaiţă ce-ţi cîntă la căpătîi. Pe cine-l iubeşte, îl iubeşte cu adevărat, pe cine nu, nu. Trimalchio are pămînturi atît de întinse, cît le pot străbate ulii în zbor, şi bani berechet. În odăiţa portarului lui e mai multă argintărie decît în toată averea vreunui particular. Dar ce mai sclavi are! Bre, bre!... Cred, zău, că nici a zecea parte din ei nu-şi cunosc stăpînul. Într-un cuvînt, el e în stare să-ţi vîre într-o gaură de şarpe pe oricare dintre tinerii noştri prostănaci. Să nu crezi că el cumpără ceva. Toate se produc la el acasă; lîna, portocalele verzi, piperul, chiar şi lapte de găină de-ai căuta, ai să găseşti. Lîna ce se produce la el nepărîndu-i-se bună, a pus să se cumpere berbeci din Tarent şi i-a băgat în turmă spre a-i îmbunătăţi rasa... Vezi aceste perne nenumărate? Umplutura fiecăreia e sau din purpură, sau din lînă stacojie. Are tot ce-i doreşte inima! Să te păzeşti de-a nu băga în seamă pe ceilalţi liberţi, tovarăşi ai lui! Sînt foarte groşi la pungă. Vezi pe acela care stă în ultimul loc? Are azi o avere de 800.000 de sesterţi. Din nimic a făcut-o. Mai acum cîtăva vreme căra lemne cu spinarea. Dar, după cum se spune – eu nu ştiu decît din auzite –, furînd tichia unui diavol, a dat peste o comoară. Nu pizmuiesc pe nimeni dacă vreun zeu i-a dat ceva. E îngîmfat însă şi huzureşte în bine. Aşa, de exemplu, acum de curînd, a pus pe o casă următoarea tăbliţă: «Gaius Pompeius Diogenes dă cu chirie de la 1 iulie camera-i de la mansardă, căci el şi-a cumpărat o casă». Şi acela care stă în locul ocupat de liberţi, ce bine a mai dus-o! Nu-i doresc nici un rău! A avut odată milionul său de sesterţi, dar era cît pe-aci să dea faliment. Nici părul din cap nu e al lui, cred...".

ignoscet mihi genius tuus, noluisses de manu illius panem accipere, in caelum abiit, topanta est, ad summam – aproape că ar trebui să reproduc totul) – cu acel ton sangvinic care exprimă vitalitate, dar şi trivialitate: uimire, admiraţie, jurăminte, superficialitate, înfumurare –, pe scurt, în forma lor verbală, *tam dulces fabulae*, aşa cum sînt numite imediat după aceea, se trădează în mod evident a fi ceea ce şi sînt, şi anume bîrfă ordinară, deşi o bună parte din conţinut poate fi adevărat. Şi ele ne dezvăluie în acelaşi timp cine este bărbatul care le rosteşte, adică cineva care se potriveşte de minune mediului descris de el. Dovadă sînt şi judecăţile lui. Căci, bineînţeles, la baza cuvintelor sale stă convingerea că bogăţia este bunul cel mai de preţ, cu cît ai mai mult, cu atît e mai bine (*tanta est animi beatitudo*), că valoarea vieţii se măsoară prin faptul de a dobîndi mărfuri de cea mai bună calitate şi de a te bucura cît mai ordinar de ele şi că fiecare om procedează în consecinţă, urmărind propriul său avantaj material. Şi, cu toate acestea, el nu este decît un ins de rînd, care-i admiră sincer pe bogătaşi. Iată cum se face că el nu descrie numai pe Fortunata, pe Trimalchio şi pe tovarăşii lor de masă, ci în acelaşi timp, fără să-şi dea seama, se descrie şi pe sine. Ce-i drept, omul nostru are, după cum vedem, un punct de vedere cam unilateral, de asemenea el vorbeşte mai mult prin afecte şi prin asociaţii decît logic, dar intră în amănunte şi, ca să spunem aşa, plastic, ce are-n guşă, şi-n căpuşă, nu te lasă pînă nu goleşte sacul, e mereu cu sufletul pe buze; întocmai ca la Homer, se revarsă şi aici o lumină limpede, uniformă asupra oamenilor şi obiectelor de care vorbeşte; el are, ca şi Homer, destul răgaz ca să ne dea o formulare deplină; ceea ce spune este clar şi fără echivoc, nimic nu-i scapă.

Bineînţeles, există şi deosebiri importante faţă de felul de a se exprima al lui Homer. În primul rînd, formularea este cu totul subiectivă; căci ceea ce ni se prezintă nu este nicidecum cercul lui Trimalchio ca o realitate obiectivă, ci o imagine subiectivă, aşa cum s-a format în mintea acelui comesean vorbăreţ, care face însă el însuşi parte din societatea respectivă. Petronius nu spune: lucrul ăsta este aşa, ci lasă un eu, care nu este identic nici cu el, nici cu povestitorul fictiv Encolpius, să-şi îndrepte reflectorul privirii sale asupra societăţii din jurul mesei – un procedeu de perspectivă ingenios, un fel de dublă reflectare, care în literatura antică ce ni s-a păstrat este, nu îndrăznesc să spun unic, dar în orice caz foarte rar. Forma exterioară a acestui procedeu de perspectivă nu este desigur nouă, căci, bineînţeles, în toată literatura antică personajele vorbesc despre întîmplările şi impresiile lor. Dar aceasta este fie numai o expoziţiune absolut obiectivă, ca în cele povestite de Ulise cînd era oaspete al feacilor sau de Enea la curtea Didonei, fie este vorba de atitudinea unui personaj faţă de oameni ori faţă de un fapt

care i se întîmplă tocmai atunci în cadrul unei acţiuni şi unde deci elementul subiectiv este inevitabil şi cu totul natural şi neartificios. Aici este vorba însă de cel mai acerb subiectivism, accentuat în plus prin limbajul individual pe de o parte şi de o intenţie obiectivă pe de altă parte, deoarece intenţia urmăreşte descrierea obiectivă a societăţii din jurul mesei, inclusiv a vorbitorului, cu ajutorul procedeului subiectivist. Procedeul acesta duce la o iluzie a vieţii mai sensibilă şi mai concretă, prin faptul că vecinul de masă descrie societatea căreia el însuşi îi aparţine, punctul de vedere e strămutat în mijlocul tabloului, acesta capătă profunzime şi lumina care îl reliefează pare să pornească chiar din interiorul lui. La fel procedează şi scriitorii moderni, de pildă Proust, dar cu mai multă consecvenţă, chiar şi în cazul tragicului şi problematicului, despre care vom vorbi în curînd. Procedeul lui Petronius este deci foarte ingenios şi chiar genial, dacă nu va fi avut predecesori – societatea din jurul mesei este considerată cu propriile ei criterii, aceste criterii compromiţîndu-se din momentul în care prind glas; felul grosolan de comportare al acestor parveniţi este apoi puternic scos în evidenţă prin faptul că la propria lor masă se vorbeşte despre ei astfel. Există probabil anticipaţii ale unei asemenea tehnici şi în alte opere ale literaturii satirice din Antichitate – nu cunosc însă nici un alt exemplu atît de bine conceput şi realizat.

O altă deosebire importantă faţă de procedeul homeric o găsim în următoarea împrejurare. Comeseanul se străduieşte în tot timpul descrierii sale să ne arate ce au fost toţi aceşti oameni odinioară, spre deosebire de ceea ce sînt acum. *Et modo, modo quid fuit*, spune el despre Fortunata; *de nihilo crevit* şi *quam bene se habuit*, despre cei doi comeseni. Şi lui Homer îi place, după cum am observat în cele de mai sus, să intercaleze amănunte despre originea, naşterea şi antecedentele personajelor sale. Dar datele lui sînt de cu totul altă natură. Ele nu duc la redarea devenirii şi transformării, ci, dimpotrivă, la un punct de reper fix. Auditorul grec, informat în materie de mitologie şi genealogie, trebuia să cunoască originea şi familia personajelor despre care era vorba, integrîndu-le în felul acesta, exact aşa cum în epoca modernă, într-un cerc închis aristocratic sau vechi-burghez, un nou-venit este identificat prin date privind ascendenţa paternă şi maternă. Ceea ce urma să trezească mai puţin impresia transformării istorice, cît mai degrabă iluzia unei stabilităţi nestrămutate a orînduirii sociale, în comparaţie cu care succesiunea personajelor şi a destinelor lor pare oarecum neînsemnată. Comeseanul nostru însă (şi în această privinţă el simte, ca în tot ceea ce spune, exact ca semenii săi) urmăreşte transformarea, roata norocului. Pentru el, lumea se găseşte într-o continuă mişcare, nimic nu este sigur şi în primul rînd bunăstarea şi poziţia socială sînt extrem de instabile. Simţul său

istoric este unilateral, căci se învîrte doar în jurul avuţiei, dar e veritabil. (Şi ceilalţi comeseni aduc mereu vorba despre instabilitatea vieţii.) Oscilaţia proprietăţii e ceea ce îl interesează în viaţă şi ea l-a învăţat atît pe el, cît şi pe semenii săi să nu aibă încredere în nici o stabilitate. N-a trecut mult de cînd nu erai decît un sclav, un hamal, un obiect de plăceri, n-a trecut mult de cînd puteai fi luat la bătaie, vîndut, expediat şi iată-te deodată în cel mai nebunesc lux, ca moşier bogat şi speculant – şi mîine s-ar putea să se isprăvească şi cu asta. E firesc ca el să întrebe: *et modo, modo quid fuit*? Din el nu vorbeşte (sau nu numai) invidia ori gelozia – în fond, el pare să fie destul de blajin –, ci interesul său adevărat şi profund. Se ştie că problema oscilaţiei norocului ocupă în genere un loc important în literatura antică şi că etica filozofică se bazează de asemenea în mare măsură pe ea. Dar, ciudat: în alte părţi ea ne dă rareori impresia vieţii istorice. Ea apare fie în tragedie ca destin oribil şi unic, fie în comedie ca rezultat al coincidenţei cu totul extraordinare a unor anumite împrejurări; fie că este vorba de regele Oedip, pe care l-a ajuns blestemul de mult profeţit, aruncîndu-l în cea mai groaznică nenorocire, fie că este vorba de o fată sărmană sau de un sclav, care se dovedesc a fi copiii – odinioară răpiţi sau pierduţi în urma unui naufragiu – ai unui om bogat, putînd astfel păşi de îndată la dorita căsătorie: în ambele cazuri se întîmplă ceva extraordinar, pregătit în mod special, ceva ce iese din mersul obişnuit al lucrurilor şi vizează doar o singură persoană sau cîteva, pe cînd restul lumii rămîne nemişcat şi pare să fie într-o oarecare măsură doar un spectator al evenimentului extraordinar. În arta literară a Antichităţii, oscilaţia norocului are aproape totdeauna forma unui destin care irupe din afară într-un anumit domeniu şi nu a unuia care să rezulte din mişcarea imanentă a lumii istorice, pe cînd literatura popular-filozofică a sentinţelor ţine fireşte cont de oscilaţia norocului la toată lumea şi în orice împrejurare, prezentînd însă acest lucru doar în formă teoretică. Consideraţii sentenţioase asupra alternării destinului pămîntesc apar foarte adesea şi în *Ospăţul lui Trimalchio*, pe de altă parte însă în aluzia la incub a comeseanului se resimte încă tendinţa de a atribui oscilaţia norocului unor intervenţii exterioare. Predominantă este însă în opera lui Petronius concepţia foarte practic-terestră, şi ţinînd deci exclusiv de istoria internă, asupra nestatorniciei destinului – Trimalchio vorbeşte foarte practic-terestru de obîrşia averii sale şi chiar şi în rest apar note similare; impresia de devenire internă vine aici în primul rînd din alăturarea unei serii de liberţi îmbogăţiţi. Doar cîteva personaje – sau nici unul – sînt lovite de un destin unic şi extraordinar, în timp ce restul lumii rămîne liniştită; dimpotrivă, numai din cele povestite de comesean vedem patru persoane care se scaldă în aceleaşi ape, care vînează averi nestatornice, dar cu un destin asemănător şi totuşi diferit şi, în

ciuda mobilităţii, foarte obişnuit, ba chiar ordinar, şi îndărătul celor patru personaje zugrăvite vedem întreaga societate din jurul mesei, despre ai cărei membri putem presupune că duc o viaţă asemănătoare, ce ar putea fi descrisă în mod asemănător – şi, în spatele ei, fantezia îşi imaginează, la rîndu-i, o lume întreagă de astfel de existenţe, încît ia naştere un tablou economico-istoric extrem de plin de viaţă, un du-te-vino continuu al cavalerilor de industrie ahtiaţi după bogăţie şi plăcerile stupide ale vieţii. Este uşor de înţeles că o societate de oameni de afaceri de cea mai joasă obîrşie e deosebit de aptă pentru acest mod de prezentare, această considerare a lucrurilor – aici se oglindeşte perfect mobilitatea evenimentelor, fără ca ele să fie contrabalansate de ceva stabil; căci oamenii aceştia nu au nici o tradiţie interioară, nici un reazem exterior; fără bani, ei nu sînt nimic. Nu cred să existe în literatura antică altă lucrare de acest fel care să redea atît de pregnant o mişcare lăuntrică istorică.

Şi ajungem cu aceasta la o a treia, poate cea mai importantă deosebire faţă de stilul homeric şi la cea mai importantă caracteristică a *Ospăţului* lui Petronius: această scriere se apropie de noţiunea modernă a artei realiste mai mult ca oricare alta din lucrările rămase nouă din Antichitate; şi în primul rînd nu din cauza caracterului ordinar al materialului, ci mai ales datorită prezentării exacte, deloc schematice a mediului social. Oamenii care se adună la Trimalchio sînt liberţi din sudul Italiei, parveniţii secolului I; ei reprezintă concepţiile mediului lor şi vorbesc aproape fără nici o stilizare literară limbajul lui caracteristic. E ceva greu de găsit altundeva. Comedia prezintă mediul social într-un mod mult mai general şi mai schematic, mai nedefinit din punct de vedere spaţial şi temporal; ea manifestă doar uneori tendinţa incipientă spre un limbaj individual al personajelor; în satiră există cîte ceva în această direcţie, dar prezentarea nu e atît de vastă, ci mai degrabă moralistă, urmărind critica unor trăsături vicioase sau ridicole bine determinate; în fine, romanul, *fabula milesiaca*, gen din care face parte şi opera lui Petronius, este în lucrările şi fragmentele păstrate pînă în zilele noastre atît de ticsit de elemente magice, senzaţionale, mitologice şi mai ales erotice, încît nu poate fi nicidecum considerat o imitare a vieţii de toate zilele din acele vremuri – ca să nu mai vorbim despre stilizarea nerealistă, retorică a limbajului. Cel mai mult se apropie de zugrăvirea amănunţită, într-adevăr cotidiană, cîte ceva din literatura alexandrină; de pildă, cele două femei la sărbătoarea lui Adonis, la Teocrit, sau procesul proprietarului de bordel, la Herodas. Dar şi aceste două lucrări – în versuri – sînt mai puţin serioase în ceea ce priveşte caracterul realist şi substratul social şi mai stilizate în ceea ce priveşte limbajul decît opera lui Petronius. Întocmai ca şi realiştii moderni, Petronius îşi pune în joc toată ambiţia de artist pentru a imita fără

stilizare un mediu contemporan cotidian oarecare, cu substratul său social, şi a lăsa personajele să vorbească în jargonul lor. Cu aceasta atinge limita extremă pînă la care a ajuns realismul antic; dacă a fost primul şi unicul care a întreprins acest lucru – şi deci în ce măsură *mimus*-ul roman i-a servit ca model – nu ne interesează aici.

Dacă aşadar Petronius reprezintă limita extremă pînă la care a ajuns realismul antic, opera sa ne arată totodată şi ceea ce nu a putut sau n-a vrut să dea acest realism. *Ospăţul* este o lucrare cu caracter exclusiv comic. Atît personajele, care apar izolat într-însul, cît şi compoziţia, trăsăturile întregului sînt conştient şi unitar prezentate în stilul cel mai trivial, atît în ceea ce priveşte expresia lor verbală, cît şi modul în care sînt tratate; şi de aici derivă în mod necesar faptul că tot ce e problematic, tot ce ţine, fie din punct de vedere psihologic, fie sociologic, de un conflict grav sau chiar tragic trebuie lăsat la o parte – căci ar distruge stilul printr-o pondere prea mare. Să ne gîndim o clipă la autorii realişti din secolul al XIX-lea, la Balzac sau Flaubert, la Tolstoi sau la Dostoievski. Bătrînul Grandet (în *Eugénie Grandet*) sau Feodor Pavlovici Karamazov nu sînt simple caricaturi ca Trimalchio, ci o realitate îngrozitoare, care trebuie luată foarte în serios, indivizi amestecaţi în conflicte tragice, ba chiar ei înşişi tragici, deşi sînt în acelaşi timp şi groteşti. În literatura modernă, orice personaj, indiferent de caracterul şi clasa lui socială, orice întîmplare, indiferent dacă este legendară, politică sau strict casnică, poate veni din arta imitativă, tratată serios, problematic şi tragic. Acest lucru însă este cu totul exclus în Antichitate. Există, ce-i drept, în poezia pastorală şi de dragoste cîteva forme intermediare, dar, în genere, regula separării stilurilor de care am amintit în capitolul 1 al acestui studiu rămîne valabilă; tot ce este vulgar-realist, tot ce ţine de viaţa de toate zilele poate fi prezentat doar în mod comic, fără o aprofundare problematică. Acest fapt impune însă realismului graniţe înguste; şi dacă luăm cuvîntul realism într-un sens mai strict, trebuie să observăm că orice tratare cu seriozitate din punct de vedere literar a meseriilor şi păturilor sociale mai joase – negustori, meseriaşi, ţărani, sclavi –, a scenelor cotidiene – casă, atelier, prăvălie, ogor –, a obişnuinţelor vieţii zilnice – căsnicie, copii, muncă, prînz şi cină –, pe scurt, a poporului şi a vieţii sale a fost eliminată. În legătură cu aceasta trebuie notat şi faptul că în realismul antic forţele sociale care stau la baza relaţiilor prezentate nu sînt scoase în evidenţă; acest lucru ar fi putut avea loc doar în cadrul problematicului şi seriosului; deoarece personajele nu depăşesc însă domeniul comicului, raportul lor faţă de colectivitate este ori o adaptare iscusită, ori o izolare grotească, vrednică de dojană; individul prezentat realist rămîne în cazul din urmă totdeauna vinovat faţă de societate, iar aceasta apare ca o

instituţie dată, a cărei formare şi înrîurire nu necesită explicaţie, existînd într-o formă imuabilă în dosul evenimentelor trecătoare. Şi acest aspect s-a schimbat foarte mult în timpurile mai noi. Pentru literatura realistă antică, societatea nu există ca problemă istorică, ci în cel mai bun caz ca una morală, şi apoi moralismul vizează mai mult indivizii decît societatea. Critica viciilor şi a trăsăturilor negative, oricîte personaje vicioase şi ridicole am avea, prezintă problema în mod individualist, încît critica societăţii nu duce niciodată la o dezvăluire a forţelor care o pun în mişcare. Aşa că nici în spatele întregului mecanism prezentat de Petronius nu se simte nimic din ceea ce ne-ar putea face să înţelegem lucrurile în conexiunea lor economico-politică, iar mişcarea istorică, despre care am vorbit mai sus, este doar o mişcare de suprafaţă. Bineînţeles, nu vrem să spunem că Petronius ar fi trebuit să implice în *Ospăţul* său un studiu de economie politică. El n-ar fi trebuit nici măcar să meargă atît de departe ca Balzac, care în romanul *Eugénie Grandet*, amintit mai sus, descrie formarea averii lui Grandet în aşa fel încît în această descriere se oglindeşte întreaga istorie a Franţei, de la Revoluţie pînă la Restauraţie. Ar fi fost suficientă o legătură nesistematică, dar permanentă şi conştientă, cu evenimentele şi aspectele epocii. Petronii moderni au legat prezentarea afaceriştilor, de pildă, de inflaţia de după primul război mondial sau de alte epoci de criză cunoscute; chiar şi Thackeray, deşi pune mai mult accent pe aspectul moral decît pe dezvoltarea istorică, îşi leagă marele roman de fundalul epocii napoleoniene şi post-napoleoniene – la Petronius nu găsim nimic din toate acestea. Acolo unde e vorba de preţurile alimentelor (44), de alte aspecte urbane (44, 45 şi *passim*), despre istoricul vieţii şi averii comesenilor (în afară de locul citat de noi, mai ales 57 şi 75 şi mai departe), lipseşte complet orice aluzie la un anumit loc, la un anumit timp, la o anumită situaţie politico-economică. Ce-i drept, este vorba în mod evident de un oraş din sudul Italiei din perioada de la începutul Imperiului, lucru pe care putem să-l constatăm cu uşurinţă; istoricul economist poate folosi datele ca material şi, fireşte, contemporanii şi-au dat de asemenea seama de asta, poate chiar mai bine ca noi – dar Petronius nu acordă importanţă aspectului de istorie contemporană al operei sale. Dacă el ar fi făcut acest lucru, dacă ar fi stabilit o legătură între diferitele aspecte şi evenimente şi anumite situaţii politico-economice de la începutul Imperiului, atunci în faţa cititorului ar fi luat fiinţă un fundal istoric pe care amintirea l-ar fi întregit – ar fi rezultat o profunzime istorică, alături de care perspectivismul lui Petronius, despre care am vorbit mai sus, ar fi apărut ca simplă suprafaţă, şi atunci s-ar fi putut vorbi cu adevărat şi nu numai comparativ de o mişcare istorică. Dar aceasta ar fi spart stilul la care voia să se limiteze Petronius şi nu ar fi fost cu putinţă fără o concepţie care

îi era inaccesibilă, şi anume concepţia despre „forţele" istorice. Aşa cum stau lucrurile, mişcarea rămîne, în ciuda vivacităţii sale, doar în prim-plan; în spatele tabloului nu se mişcă nimic, lumea rămîne imobilă. Avem, ce-i drept, în mod evident o imagine a timpului, dar acest timp îţi face impresia că a existat pururea neschimbat, aşa cum este acum şi aici, cu stăpîni care lasă sclavilor ce se supun dorinţelor lor sexuale mari părţi ale averii lor drept moştenire, cu cîştiguri uriaşe care pot fi realizate din afaceri şi aşa mai departe – condiţionarea în timp sau istoricitatea tututor acestor împrejurări neinteresîndu-l ca atare nici pe Petronius, nici pe cititorul său din Antichitate; abia noi le constatăm şi abia istoricii economişti moderni trag din ele concluziile lor.

Aici ne izbim însă în mod inevitabil de o foarte dificilă problemă de principiu. Dacă literatura antică nu a reuşit să prezinte viaţa de toate zilele cu gravitate, problematic sau proiectată pe fundalul său istoric, ci numai într-un stil umil, comic sau cel mult idilic, anistoric şi static, găsim în acest fapt nu numai o limită a realismului ei, ci şi, de asemenea şi în primul rînd, o limită a conştiinţei sale istorice. Căci tocmai în raporturile spirituale şi economice ale vieţii de toate zilele se arată forţele care stau la baza mişcărilor istorice; acestea din urmă, fie că sînt de natură războinică, diplomatică sau că se referă la orînduirea internă a statului, sînt doar produsul sau ultimul rezultat al modificărilor de sub aparenţa cotidiană.

Să considerăm în această ordine de idei un text din istoriografia antică; şi aleg anume un text care nu este prea departe în timp de *Ospăţ*, care prezintă el însuşi o profundă mişcare revoluţionară – începuturile răscoalei legiunilor germanice după moartea lui August, în *Analele* lui Tacit, capitolul 16 şi următoarele din cartea 1. El sună precum urmează:

Hic rerum urbanarum status erat, cum Pannonicas legiones seditio incessit, nullis novis causis, nisi quod mutatus princeps licentiam turbarum et ex civili bello spem praemiorum ostendebat. Castris aestivis tres simul legiones habebantur, praesidente Iunio Blaeso, qui fine Augusti et initiis Tiberii auditis ob iustitium aut gaudium intermiserat solita munia. Eo principio lascivire miles, discordare, pessimi cuiusque sermonibus praebere aures, denique luxum et otium cupere, disciplinam et laborem aspernari. Erat in castris Percennius quidam, dux olim theatralium operarum, dein gregarius miles, procax lingua et miscere coetus histrionali studio doctus. Is imperitos animos et, quaenam post Augustum militiae condicio, ambigentes impellere paulatim nocturnis conloquiis aut flexo in vesperam die et dilapsis melioribus deterrimum quemque congregare. Postremo promptis iam et aliis seditionis ministris, velut contionabundus interrogabat, cur paucis

centurionibus, paucioribus tribunis in modum servorum oboedirent. Quando ausuros exposcere remedia, nisi novum et adhuc nutantem principem precibus vel armis adirent ? Satis per tot annos ignavia peccatum, quod tricena aut quadragena stipendia senes et plerique truncato ex vulneribus corpore tolerent. Ne dimissis quidem finem esse militiae, sed aput vexillum tendentes alio vocabulo eosdem labores perferre. Ac si quis tot casus vita superaverit, trahi adhuc diversas in terras, ubi per nomen agrorum uligines paludum vel inculta montium accipiant. Enimvero militiam ipsam gravem, infructuosam : decis in diem assibus animam et corpus aestimari : hinc vestem arma tentoria, hinc saevitiam centurionum et vacationes munerum redimi. At Hercule verbera et vulnera, duram hiemem, exercitas aestates, bellum atrox aut sterilem pacem sempiterna. Nec aliud levamentum, quam si certis sub legibus militia iniretur : ut singulos denarios mererent, sextus decumus stipendii annus finem adferret ; ne ultra sub vexillis tenerentur, set isdem in castris praemium pecunia solveretur. An praetorias cohortes, quae binos denarios acceperint, quae post sedecim annos penatibus suis reddantur, plus periculorum suscipere ? Non obtrectari a se urbanas excubias ; sibi tamen aput horridas gentes e contuberniis hostem aspici. – Adstrepebat vulgus, diversis incitamentis, hi verberum notas, illi canitiem, plurimi detrita tegmina et nudum corpus exprobrantes...[2]

---

2. Aceasta era situaţia la Roma cînd izbucni răzvrătirea în legiunile din Panonia ; motive noi nu erau pentru aceasta decît că schimbarea împăratului flutura în faţa gloatelor putinţa dezordinii şi speranţa că vor trage foloase dintr-un război civil. În tabăra de vară se găseau concentrate în acelaşi timp trei legiuni, avînd în fruntea lor pe Iunius Blaesus. Cînd a sosit vestea că a murit Augustus şi că Tiberius şi-a început domnia, Blaesus a suspendat îndeletnicirile ostăşeşti obişnuite în tabără, fie în semn de doliu, fie de bucurie. Din această cauză, ostaşii începură să-şi facă de cap : nu mai ascultau de ordine, îşi plecau urechea la vorbele celor mai netrebnici dintre ei ; începură apoi să jinduiască după dezmăţ şi trîndăvie, să nesocotească disciplina şi sforţările. În tabără se afla un oarecare Percennius, fost conducător de bande angajate cu plată să aplaude la teatru, iar acum soldat de rînd ; bun de gură, învăţase de la zavistiile din lumea actoricească să urzească intrigi. Încet-încet, în întruniri ţinute noaptea, el tulbură minţile celor lesne-crezători şi ale celor care, nedumeriţi, se întrebau care va fi soarta ostaşului după moartea lui Augustus sau, cînd se îngîna ziua cu noaptea şi cînd soldaţii mai de ispravă se împrăştiau pe la corturi, el îi strîngea în juru-i pe toţi cei mai ticăloşi. În cele din urmă, după ce şi-a cîştigat şi alţi părtaşi la răzvrătire şi i-a pregătit şi sufleteşte, Percennius, ca şi cum ar fi vorbit în faţa adunării poporului, îi întreba astfel : pentru ce se supun asemenea sclavilor unui mic număr de centurioni şi unui şi mai mic număr de tribuni ? Cînd au să mai îndrăznească să ceară o uşurare a soartei lor dacă nu se vor îndrepta acum fie cu

S-ar părea la prima vedere că în acest text capătă expresie în mod foarte grav o mişcare a straturilor inferioare, prezentîndu-ni-se exact motivele practice de toate zilele, fundalul economic şi evenimentele autentice care au coincis cu declanşarea ei. Plîngerile soldaţilor, aşa cum sînt expuse în cuvîntarea lui Percennius – serviciul prea lung şi prea dur, soldă insuficientă, pensie mizeră la bătrîneţe, corupţie, invidie faţă de trupele cu o situaţie mai bună din capitală –, sînt prezentate cu o vivacitate şi plasticitate rar întîlnite chiar şi la un istoriograf modern: Tacit este un mare artist, sub condeiul căruia lucrurile devin convingătoare şi vii. Un istoriograf imaginar modern ar fi procedat mult mai teoretic (şi poate mai livresc): el nu l-ar fi pus pe Percennius să vorbească în această împrejurare, ci ar fi prezentat un studiu concret-obiectiv, documentat, al condiţiilor de salarizare şi de pensionare sau ar fi indicat în ce altă lucrare a sa sau a unui confrate poate fi găsită o documentare similară; el ar fi discutat în continuare asupra îndreptăţirii revendicărilor, ar fi aruncat o privire retrospectivă asupra politicii guvernului în acest domeniu şi una de perspectivă asupra politicii sale viitoare şi aşa mai departe. Tacit nu face nimic din toate acestea şi cercetătorul de azi al istoriei antice este obligat să regrupeze complet materialul oferit de istoriografii antici, să-l completeze prin inscripţii, descoperiri arheologice, tot felul de documente indirecte similare, pentru a-şi putea pune în aplicare metoda de observaţie. Tacit prezintă plîngerile şi revendicările soldaţilor, care aruncă lumină asupra situaţiei lor concrete de toate zilele, numai sub

---

rugăminţi, fie cu arma în mînă, către un împărat nou şi care şovăie încă? Destul au greşit din laşitate atîta amar de ani, de vreme ce cei mai mulţi, acum gîrboviţi şi cu trupul brăzdat de urmele rănilor, îndură serviciul militar de treizeci sau patruzeci de ani. Liberaţi, nu sfîrşeau încă serviciul militar. Opriţi lîngă steag, răbdau aceleaşi munci sub alt nume. Supravieţuind atîtor primejdii, erau duşi apoi în ţări depărtate spre a primi, sub numele de ogoare, nişte mlaştini sau stînci necultivabile. Serviciul militar prin el însuşi era greu şi nerăsplătit: sufletul şi corpul sînt preţuite zece aşi pe zi. Cu ei trebuiau să-şi cumpere haine, arme, corturi, să îndulcească cruzimea centurionilor şi să mijlocească scutirea de corvezi. Loviturile şi rănile, asprimea iernii, exerciţiile din timpul verii, războaiele crîncene, pacea nerodnică nu se mai sfîrşeau însă. Era un singur mijloc de scăpare: să intre în armată, fixîndu-şi singuri condiţiile: un dinar pe zi; libertatea după şaisprezece ani de serviciu; veteranii să nu mai fie ţinuţi sub steag, ci să li se plătească răsplata în bani chiar şi în tabere. Cohortele pretoriene ce primeau cîte doi dinari pe zi şi se întorceau pe la vetre după şaisprezece ani erau oare expuse la mai multe primejdii? Nu dispreţuia, firește, slujbele soldaţilor din Roma. Aşezat în mijlocul neamurilor barbare, el vedea totuşi din cortul lui duşmanul. Mulţimea îl aplauda din deosebite motive: unii îşi arătau semnele vergilor; alţii, părul alb; cei mai mulţi, hainele rupte şi corpul gol...

forma cuvintelor lui Percennius, capul răsculaţilor ; el nu găseşte necesar să le completeze, să se întrebe dacă şi în ce măsură sînt ele îndreptăţite ; să explice în ce fel s-a schimbat situaţia soldaţilor romani de la Republică încoace, de pildă, sau altele asemănătoare ; toate acestea nu i se par că merită a fi tratate şi desigur se putea baza pe faptul că nici cititorii săi nu resimţeau lipsa unor astfel de amănunte. Mai mult încă. El a minimalizat de la bun început valoarea datelor concrete asupra cauzelor insurecţiei, pe care le pune în gura unui cap al răsculaţilor şi pe care nu le mai comentează în cele ce urmează, prin faptul că indică el însuşi, într-o manieră pur moralistă, adevărata cauză a răscoalei : *nullis novis causis, nisi quod mutatus princeps licentiam turbarum et ex civili bello spem praemiorum ostendebat*. Lucrurile nu puteau fi spuse mai dispreţuitor. După părerea sa, totul nu e decît aroganţă plebee şi lipsă de disciplină ; vina o poartă întreruperea serviciului obişnuit (n-au de lucru, de aceea strigă, spune faraonul despre evrei) ; să ne ferim să înţelegem prin cuvîntul *novis* o eventuală recunoaştere a îndreptăţirii unor plîngeri vechi ; nimic nu este mai departe de intenţia lui Tacit ; el repetă mereu că întotdeauna elementele cele mai stricate sînt gata de răzvrătire ; faţă de conducătorul Percennius, fostul şef al celor plătiţi să aplaude la teatru cu al său *histrionale studium*, care se poartă de parcă ar fi general (*velut contionabundus*), simte cel mai profund dispreţ.

Vedem deci că marea însufleţire a lui Tacit în prezentarea plîngerilor şi cererilor soldaţilor nu se bazează cîtuşi de puţin pe o înţelegere faţă de aceste cereri. Aceasta s-ar putea explica, desigur, prin mentalitatea sa proprie, conservator-aristocratică ; o legiune răsculată nu este pentru el nimic altceva decît o gloată anarhică, un soldat de rînd ajuns cap al rebelilor se exclude de la sine din orice ordine statală, cu atît mai mult cu cît chiar şi în epocile revoluţionare ale istoriei romanilor cei mai radicali dintre rebeli îşi puteau atinge scopurile numai prin încadrarea lor în cariera administrativă ; poate că şi forţa crescîndă a trupelor, care devenise ameninţătoare încă din timpul războaielor civile şi care a distrus mai tîrziu întreaga structură a statului, îl umplea de îngrijorare. Dar această explicaţie nu este suficientă. Căci Tacit nu numai că nu are înţelegere, ci nu are nici măcar un interes obiectiv pentru atare revendicări ; el nu duce o polemică obiectivă contra lor, nici nu-şi dă osteneala să arate că n-ar fi îndreptăţite, ci cîteva consideraţii pur morale (*licentia*, *spes praemiorum*, *pessimus quisque*, *inexperti animi*) sînt suficiente pentru a le anula de la bun început. Dacă în epoca sa ar fi existat opinii potrivnice, care să fi considerat acţiunile umane mai mult prin prisma dezvoltării sociale şi istorice, el ar fi fost nevoit să ia atitudine faţă de modul cum ar fi pus adversarii săi problema – aşa după cum, într-o epocă recentă a timpurilor noastre, chiar şi cel mai conservator politician a

fost nevoit să ţină cont de modul cum puneau problemele adversarii lui socialişti, să le trateze cel puţin polemic, ceea ce necesita deseori o foarte amănunţită studiere a lor. Tacit nu are nevoie de acest lucru, deoarece pe vremea lui nu puteau exista astfel de adversari; nu există în Antichitate o cercetare istorică profundă, care să trateze metodic dezvoltarea mişcărilor sociale şi spirituale. S-a amintit acest lucru, în treacăt, de către cercetătorii moderni; astfel, Norden spune în lucrarea sa *Antike Kunstprosa* (II, 647): „... trebuie să ţinem cont de faptul că istoriografia antică n-a ajuns niciodată la prezentarea ideilor generale care pun în mişcare lumea, ba mai mult chiar, că ea nici nu a tins spre aşa ceva", iar Rostovtzeff scrie în lucrarea sa despre *Societatea şi economia în Imperiul Roman* (ediţia germană I, 78): „Istoriografii nu se interesau de viaţa economică a Imperiului". Aceste două păreri luate la întîmplare nu par la prima vedere să aibă mult de-a face una cu alta, dar ceea ce conţin ele se explică prin acelaşi mod, specific anticilor, de a considera lucrurile: ei nu vedeau forţe, ci vicii şi virtuţi, succese şi erori; modul cum puneau ei problema nu este evoluţionist, nici din punct de vedere spiritual, nici material, ci moralist. Acest lucru se leagă strîns de concepţia generală care se manifestă în separarea stilurilor în tragic--problematic şi realist; ambele se explică prin oroarea aristocratică faţă de devenirea profundă, devenire resimţită atît ca ceva de joasă speţă, cît şi ca ceva deşănţat-orgiastic. Datorită limitelor ce ni le impune tema însăşi, ca şi noţiunile noastre, trebuie să ne mulţumim însă aici cu cîteva observaţii ce ţin de istoria spiritului, importante pentru scopul pe care îl urmărim. Istoriografia moralistă şi mai cu seamă strict cronologică, deoarece lucrează cu categorii invariabile, nu poate produce noţiuni sintetico-dinamice, aşa cum le întrebuinţăm noi astăzi. Noţiuni ca de pildă „capitalism industrial" sau „economie cu plantaţii", care sintetizează fapte caracteristice, dar sînt aplicabile şi la anumite epoci în special, sau, pe de altă parte, noţiuni ca Renaştere, Iluminism, Romantism, care înseamnă în primul rînd epoci, dar şi sinteze de fapte, şi uneori pot fi aplicate şi la alte epoci decît cea iniţial definită, dau formă fenomenelor în mişcarea lor; fenomenele sînt urmărite de la apariţia la început izolată, apoi în aglomerarea şi proliferarea tot mai densă, în cele din urmă în reflux, transformare şi dispariţie, esenţial pentru toate aceste noţiuni fiind faptul că în ele devenirea şi transformarea, deci ideea de evoluţie, sînt implicite. În schimb, noţiunile morale sau chiar politice (aristocraţie, democraţie ş.a.m.d.) sînt concepţii apriorice împlîntate în Antichitate şi de la Vico la Rostovtzeff toţi cercetătorii moderni s-au străduit să le reducă la elementele componente, să ajungă la o formă practică, accesibilă judecăţii noastre, formă care se ascunde îndărătul lor şi pe care nu o putem obţine decît prin descoperirea şi reordonarea caracteristicilor.

Pe pagina lucrării lui Rostovtzeff pe care am deschis-o pentru a controla citatul de mai sus, prima propoziţie sună astfel: „Se ridică însă întrebarea cum trebuie să explicăm existenţa unui număr relativ mare de proletari în Italia". O astfel de propoziţie, felul acesta de a pune problema ar fi de neimaginat la un autor antic. Însăşi punerea problemei vizează mişcările ce au loc în adînc şi caută modificările importante pentru ea în devenirea faptelor istorice, pe care nici un autor antic nu le-a observat şi cu atît mai puţin ar fi putut să le cuprindă într-o corelaţie sistematică. Dacă deschidem în schimb pe Tucidide, nu găsim, afară de relatarea succesivă a evenimentelor de prim-plan, decît consideraţii cu un conţinut static-aprioric--moralist, de pildă despre caracterul uman sau despre destin, aplicate ce-i drept de fiecare dată la o situaţie anumită, dar care reprezintă totuşi o valoare absolută în sine.

Să ne întoarcem acum la textul nostru din Tacit. Dacă pe acesta nu-l interesau deloc revendicările soldaţilor şi nici nu avea intenţia să le discute obiectiv, de ce le prezintă atunci cu atîta vivacitate în cuvîntarea lui Percennius? Motivele sînt pur estetice. Din stilul marilor istoriografi fac parte marile cuvîntări, care de cele mai multe ori sînt imaginare; ele servesc dramatizării ilustrative (*illustratio*) a evenimentului, uneori şi expunerii unor mari idei politice şi morale; în orice caz, trebuie să constituie punctele retorice culminante ale prezentării. Aceste cuvîntări nu exclud o transpoziţie în gîndurile celui care este imaginat a ţine cuvîntarea, de asemenea nici un oarecare realism; dar în esenţa lor sînt produse ale unei anumite tradiţii stilistice, cultivată în şcolile de retorică; să compui cuvîntări pe care cutare sau cutare personaj le-a ţinut în cutare sau cutare împrejurare istorică deosebită, iată un exerciţiu îndrăgit pe acea vreme. Tacit este un maestru, iar cuvîntările sale nu reprezintă doar o formă pompoasă, ci sînt cu adevărat pătrunse de caracterul şi situaţia oratorului fictiv; dar şi ele rămîn totuşi în primul rînd retorică. Percennius nu vorbeşte în limbajul său propriu, ci în limbajul lui Tacit, adică extrem de concentrat, splendid organizat şi plin de patos. Fără îndoială, în cuvintele sale, care de altfel sînt redate în modul vorbirii indirecte, tremură adevărata agitaţie a soldaţilor răsculaţi şi a conducătorului lor; dar chiar dacă presupunem că Percennius a fost un talentat orator popular, totuşi aşa de scurt, de tăios şi de ordonat nu se vorbeşte în nici o cuvîntare de propagandă revoluţionară, iar din jargonul cazon nu simţim nimic (o poreclă populară, *Cedo alteram*, e citată de Tacit în cap. 23). Acelaşi lucru este valabil şi pentru cuvintele soldatului Vibulenus în capitolul 22, descalificate însă chiar în capitolul următor ca minciuni; mişcătoare, ele sînt totuşi extrem de retorice; chiar dacă, după cum observă

J.B. Hofmann în cartea sa despre latina vorbită (*Lateinische Umgangssprache*, Heidelberg, 1926, § 63), anafora mult uzitată aici (*quis fratri meo vitam, quis fratrem mihi reddit*) era foarte întrebuinţată în popor, avem de fapt şi aici o expresie retorică a stilului ilustru şi nu limbaj soldăţesc. Şi aceasta este a doua caracteristică distinctivă a istoriografiei antice : de a fi retorică. Moralismul şi retorica îi conferă un grad înalt de ordine, claritate şi eficienţă dramatică ; la romani se mai adaugă larga cuprindere generală, unitară, asupra unui cîmp de acţiune vast, pe care se desfăşoară evenimentele politice şi militare ; acestor proprietăţi li se mai adaugă apoi, la marii autori, o cunoaştere realistă, bazată pe experienţă, lucidă şi totuşi niciodată meschină, a sufletului omenesc ; uneori găsim chiar semne de explicaţie biografică a caracterelor, ca de exemplu în caracterizarea făcută lui Catilina de către Salustiu şi în primul rînd în cea făcută lui Tiberiu de către Tacit. Dar aici e limita. Moralismul şi retorica sînt incompatibile cu conceperea realităţii ca o dezvoltare de forţe : istoriografia antică nu ne dă nici o istorie a poporului, nici o istorie economică şi spirituală, toate acestea putînd fi deduse doar indirect din faptele transmise. Şi oricît de imensă ar fi deosebirea dintre cele două texte considerate aici, şi anume ceea ce spune comeseanul la Petronius şi răscoala soldaţilor din Panonia la Tacit, ambele arată limitele realismului antic şi cu aceasta şi limitele conştiinţei istorice antice.

S-ar părea că trebuie să recurg acum la un text modern, pentru a găsi un exemplu contrar, care depăşeşte aceste limite. Dar şi în această privinţă îmi stau la dispoziţie textele literaturii iudeo-creştine, aproape contemporane cu Petronius şi Tacit. Voi alege istoria lepădării lui Petru, şi anume voi urmări versiunea lui Marcu ; de altfel, deosebirile în sinoptice sînt neînsemnate.

După arestarea lui Isus – numai el a fost arestat, cei care-l întovărăşeau putînd să fugă –, Petru a urmat de la distanţă destul de mare pe oamenii înarmaţi care îl duceau pe Isus şi a îndrăznit să intre pînă în curtea palatului marelui preot, unde s-a aşezat cu slugile în jurul focului, de parcă ar fi fost un gură-cască oarecare. Cu aceasta a dat dovadă de mai mult curaj decît ceilalţi ; căci, făcînd parte dintre cei mai apropiaţi tovarăşi ai lui Isus, pericolul de a fi recunoscut era foarte mare ; şi într-adevăr, în timp ce stătea lîngă foc, o slujnică îi spune de la obraz că el a făcut parte din grupul lui Isus. Petru tăgăduieşte şi încearcă să dispară pe nesimţite din preajma focului. Probabil însă că slujnica a băgat de seamă, căci îl urmăreşte pînă în curtea din faţă şi repetă acuzarea, încît aud şi cei din jur ; el tăgăduieşte din nou, dar cei din jur au prins acum şi accentul său galileean şi situaţia începe să devină foarte primejdioasă. Nu se povesteşte cum a reuşit să scape ; este improbabil că a treia lui tăgadă a fost crezută mai mult decît cele dinainte ; poate că atenţia celor din jur a fost distrasă printr-o altă întîmplare, poate că

se dăduse ordinul ca adepţii arestatului să fie lăsaţi în pace, în măsura în care nu se împotrivesc, încît s-au mulţumit să-l alunge pe cel suspect.

Chiar de la întîia privire ne dăm seama că nu poate fi vorba aici de regula separării stilurilor. Scena, întru totul realistă în ceea ce priveşte locul acţiunii şi persoanele care acţionează – să nu uităm mai ales rangul lor social inferior –, este profund problematică şi tragică. Petru nu este doar un figurant care trebuie să servească de *illustratio*, ca soldaţii Vibulenus şi Percennius, înfăţişaţi ca nişte golani şi şnapani, ci el reprezintă în sensul cel mai înalt, profund şi tragic, o imagine a omului. Bineînţeles că în acest amestec de domenii stilistice nu găsim nici o intenţie artistică, temeiul său stă chiar de la bun început în caracterul scrierilor iudeo-creştine, evidenţiat în mod şi mai grăitor şi mai strident prin întruparea lui Dumnezeu într-un om de cel mai jos rang social, prin trecerea sa pe pămînt în mijlocul unor oameni şi al unor relaţii cotidiene de rînd şi prin patimile sale, infamante după concepţiile pămînteşti, toate acestea influenţînd, bineînţeles, în mod hotărîtor imaginea despre tragic şi sublim, dacă ţinem cont de marea răspîndire şi de marele efect pe care le-au avut aceste scrieri în epocile următoare. Petru, a cărui relatare proprie pare să fi stat la baza povestirii, era un pescar din Galileea, de cea mai umilă provenienţă şi cultură; celelalte personaje ale scenei nocturne din curtea palatului marelui preot sînt slujnice şi militari. Din cotidianul vieţii sale comune, Petru este dintr-o dată chemat să joace cel mai uriaş rol; aici, apariţia sa, ca în genere tot ceea ce stă în legătură cu arestarea lui Isus, nu reprezintă încă în complexul istoric al Imperiului Roman mai mult decît un incident provincial, un eveniment local fără nici o importanţă, care nu este observat de nimeni altcineva în afară de cei de faţă; dar cît de imensă este semnificaţia acestei apariţii în raport cu viaţa pe care o ducea în mod normal un pescar de pe malul lacului Genizaret şi ce uriaşă oscilaţie de pendul (acest cuvînt a fost întrebuinţat o dată de Harnack, atunci cînd vorbea despre scena lepădării) se petrece în el! Petru şi-a părăsit patria şi meseria, l-a urmat pe învăţătorul său la Ierusalim, el a fost primul care l-a recunoscut drept Mesia; cînd a survenit catastrofa, a fost mai curajos decît ceilalţi, a făcut parte nu numai dintre cei care au încercat să opună rezistenţă, ci în momentul în care minunea, pe care desigur că o aştepta, nu s-a petrecut, a încercat şi de această dată să-l urmeze pe Isus. Dar este numai o încercare, o acţiune plină de teamă, incompletă, cauzată poate de speranţa confuză că minunea, prin care Mesia îşi va zdrobi duşmanii, se mai poate încă întîmpla. Şi deoarece faptul că-l urmează pe Isus este doar un act incomplet, şovăitor, al unui timorat care se ascunde, el cade mai jos decît toţi ceilalţi, care cel puţin n-au ajuns în situaţia de a se lepăda făţiş de Isus; deoarece credinţa lui era mai profundă, dar nu îndeajuns de

profundă, lui i se întîmplă tot ce i se poate întîmpla mai rău unui credincios adineaori încă plin de înflăcărare; el tremură pentru sărmana sa viaţă. Şi este foarte plauzibil că tocmai din această îngrozitoare experienţă personală a pornit o nouă oscilaţie a pendulului, de data aceasta în direcţia opusă şi mult mai puternică: din disperarea şi căinţa provocate de eşecul lui moral vor lua naştere viziunile care au jucat un rol hotărîtor în constituirea creştinismului. Abia din această experienţă i se revelează lui Petru sensul apariţiei şi patimilor lui Cristos.

O figură tragică de atare sorginte, un erou atît de slab care îşi trage însă tocmai din slăbiciune cea mai mare forţă, astfel de oscilaţii de pendul sînt incompatibile cu stilul ilustru al literaturii clasice antice. Dar şi natura conflictului şi locul unde se petrece el sînt cu totul în afara cadrului Antichităţii clasice. Privind din afară, avem o acţiune poliţienească şi urmările ei – această acţiune se petrece exclusiv între personaje de toate zilele din popor –, iar atare lucruri puteau fi imaginate în Antichitate cel mult ca farsă sau comedie. Dar de ce nu avem aici o comedie sau o farsă, de ce sîntem obligaţi dimpotrivă la cea mai serioasă şi mai adîncă participare? Pentru că acest text reprezintă ceva ce nici literatura, nici istoriografia antică nu au reprezentat vreodată: naşterea unei mişcări spirituale în profunzimile poporului de rînd, din mijlocul faptelor comune, cotidiene, ce prin aceasta capătă o importanţă de care nu s-au bucurat niciodată în cadrul literaturii antice. În faţa ochilor noştri se trezeşte „o nouă inimă şi un nou spirit". Cele spuse aici nu se referă numai la lepădarea lui Petru, ci la toate întîmplările povestite în scrierile *Noului Testament*; în ele este vorba mereu de aceeaşi problemă, mereu de acelaşi conflict care principial se poate întîmpla oricărui om, devenind prin aceasta infinit şi mereu deschis – omenirea toată intră în mişcare din cauza lui; în timp ce laţurile destinului şi pasiunii, pe care le cunoştea Antichitatea greco-romană, ating direct numai pe cei cărora li se întîmplă; numai prin prisma relaţiilor de ordin general, şi anume fiindcă sîntem şi noi oameni, deci supuşi destinului şi pasiunilor, simţim „frică şi milă". Petru însă, ca şi celelalte personaje din scrierile *Noului Testament*, se află în centrul unei mişcări generale a straturilor profunde, care deocamdată se limitează aproape exclusiv la aceasta şi pătrunde abia treptat (în *Faptele apostolilor* se şi arată primele începuturi) în prim-planul istoric – dar care pretinde încă de pe acum, de la bun început, a fi o mişcare deschisă, vizînd nemijlocit pe oricine şi absorbind în ea toate conflictele de natură pur personală. Apare aici o lume care este pe de o parte întru totul reală, comună, putînd fi recunoscută după loc, timp şi împrejurări; dar care pe de altă parte este zdruncinată chiar la temeliile ei, se transformă şi se reînnoieşte în faţa ochilor noştri. Acest fapt contemporan care se petrece în

mijlocul existenţei zilnice reprezintă pentru autorii scrierilor *Noului Testament* un fapt universal, revoluţionar şi va căpăta mai tîrziu pentru oricine această semnificaţie. Prin faptul zugrăvirii neîntrerupte a influenţei învăţăturilor, personalităţii şi destinului lui Isus asupra oricărei persoane, se arată a fi o mişcare, o forţă istorică. Deşi finalitatea mişcării nu poate fi încă sesizată şi exprimată (căci prin natura sa ea nu este uşor de delimitat şi explicat), puterea şi circulaţia ei în popor ni se înfăţişează prin numeroase exemple; un scriitor grec sau roman nu s-ar fi gîndit niciodată să trateze atît de amănunţit acest lucru, ci s-ar fi mulţumit să descrie o mişcare populară numai ca atitudine faţă de o anumită situaţie practică, precum Tucidide de pildă, care descrie atitudinea atenienilor faţă de planul unei expediţii în Sicilia; aceasta este caracterizată în genere ca atitudine de aprobare, de refuz, de îndoială, poate chiar ca tumultuoasă, aşa cum ar vedea-o spectatorul de sus, dar nu s-ar putea niciodată întîmpla ca relaţii atît de diferite şi implicînd atîţia oameni din popor să devină obiectul principal al reprezentării. Cele descrise pe larg în *Evanghelii* şi *Faptele apostolilor*, oglindite adesea şi în *Epistolele* lui Pavel, reprezintă fără îndoială naşterea unei mişcări în profunzime, desfăşurarea unor forţe istorice. Faptul că în această împrejurare apar pe scenă numeroase persoane de rînd este absolut esenţial; căci asemenea forţe istorice nu pot fi prezentate în înrîurirea lor fluctuantă decît prin exemplul multor personaje de rînd; definim drept de rînd acele persoane care, provenind din cele mai variate pături sociale, profesiuni şi condiţii, îşi datorează locul ocupat în prezentare numai împrejurării că au fost parcă întîmplător atinse de mişcarea istorică şi sînt acum nevoite să ia într-un fel sau altul atitudine faţă de ea. În această ocurenţă, convenţia stilistică antică, se înţelege, cade de la sine, căci atitudinea personajelor vizate nu poate fi prezentată decît cu cea mai mare gravitate; pescarul anonim, sau vameşul, sau tînărul bogat, samariteanca anonimă sau femeia păcătoasă sînt scoşi din modul lor de viaţă banală şi puşi nemijlocit în faţa apariţiei lui Isus; felul în care se comportă personajul în acest moment este, cu necesitate, profund grav şi foarte adesea tragic. Regula stilistică antică, în care imitaţia realistă, descrierea vieţii banale nu putea fi decît comică (sau cel mult idilică), este deci incompatibilă cu prezentarea forţelor istorice, îndată ce încearcă să zugrăvească lucrurile în concret; căci în cazul acesta trebuie să pătrundă în substraturile cotidiene şi ordinare ale vieţii populare, luînd cu gravitate ceea ce găseşte acolo; invers, regula stilistică se aplică numai în cazul cînd se renunţă la concretizarea forţelor istorice sau nu se resimte nevoia de a face acest lucru. Bineînţeles, trecerea pe plan conştient a forţelor istorice este cu totul „neştiinţifică" în scrierile evanghelice; ea rămîne ancorată în concret şi nu trece la sistematizarea

experienţelor în noţiuni, dar se formează totuşi în mod absolut spontan noţiunile ordinative atît pentru epoci, cît şi pentru stări lăuntrice, care sînt mult mai vii, mai dinamice în sine decît categoriile istoriografiei greco-romane; aşa de exemplu, împărţirea în epoci ale legii sau ale păcatului, ale graţiei, ale credinţei şi ale dreptăţii; noţiunile de iubire, forţă, spirit şi altele asemănătoare; şi chiar şi în noţiunile abstracte şi statice, ca de pildă în cea de adevăr sau de dreptate, pătrunde o mişcare dialectică (*Ioan* 14, 6; *Rom.* 3, 21 şi urm.), care le înnoieşte cu totul; de aceasta se leagă tot ce se ocupă cu înnoirea şi transformarea lăuntrică, cuvintele păcat, moarte, dreptate şi aşa mai departe nu mai exprimă pur şi simplu acţiune, întîmplare, însuşiri, ci stadii ale unei transformări istorice interne. Nu trebuie, fireşte, să uităm că drumul acestei transformări depăşeşte istoria, ducînd spre împlinirea timpurilor sau la un timp fără sfîrşit, deci în sus, şi nu rămîne în planul istoric-orizontal, ca noţiunile evolutive ale ştiinţei; aceasta este o deosebire esenţială; şi totuşi, de orice natură ar fi mişcarea pe care au introdus-o scrierile evanghelice în conceperea evenimentelor, esenţial este faptul că substraturile care la observatorii antici erau în stare de repaus, acuma au început să se mişte.

Sub acest unghi de considerare a lucrurilor nu-şi găsesc locul nici moralismul, nici retorica în sens clasic. O acţiune ca de pildă lepădarea lui Petru se sustrage unei considerări care lucrează cu categorii ferme, chiar prin uriaşa mişcare de pendul din inima acestui om, iar pentru un mod de a judeca ce nu caută justificarea în opere, ci în credinţă, morala şi-a pierdut poziţia dominantă. Situaţia retoricii este identică. Bineînţeles, scrierile *Noului Testament* sînt extrem de viguroase; se răsfrînge în ele tradiţia profeţilor şi a psalmilor, iar în unele, care provin de la autori cu o cultură mai mult sau mai puţin elenistică, se poate dovedi şi utilizarea unor figuri retorice greceşti. Dar spiritul retoricii, care împărţea subiectele după genuri şi îmbrăca fiecare subiect în forma sa stilistică, aşa cum i s-ar da haina potrivită esenţei sale, nu putea domina în ele, fiindcă subiectul nu putea fi încadrat în nici unul din genurile existente. O scenă ca lepădarea lui Petru nu se încadrează în nici un gen antic; este prea gravă pentru comedie, prea actuală şi cotidiană pentru tragedie, prea neimportantă din punct de vedere politic pentru istoriografie – luînd o formă nemijlocită care nu există în literatura antică. Putem să ne dăm seama de acest lucru pe baza unui simptom, care pare probabil neînsemnat la prima vedere; întrebuinţarea vorbirii directe. Slujnica spune: şi tu ai fost unul din cei din jurul lui Isus din Nazaret! El răspunde: nu ştiu nimic şi nu înţeleg ce vrei să spui. Apoi slujnica spune celor din jur: şi acesta e unul dintre aceia. Şi cînd el tăgăduieşte din nou, cei din jur se amestecă: da, fireşte că eşti unul din ei;

vorbeşti leit ca un galileean! – Nu cred că există la vreun istoriograf antic un pasaj în care vorbirea directă să fie întrebuinţată în felul acesta, ca un dialog scurt, nemijlocit. Discuţiile între cîteva personaje sînt foarte rare acolo, ele apar cel mult în istoriografia biografic-anecdotică şi în acest caz este aproape totdeauna vorba de răspunsuri renumite prin „poanta" lor, a căror valoare nu rezidă în caracterul realist-concret, ci în cel retoric-moral, ceea ce mai tîrziu, în nuvelistica italiană a secolului al XIII-lea, se numea *bel parlare*: aşa de pildă în renumitele anecdote despre Cresus şi Solon. În general însă, la istoriografii antici vorbirea directă se limitează la mari discursuri solid articulate, ţinute în senat, în faţa poporului, în faţa soldaţilor – să ne amintim de observaţiile de mai sus cu privire la cuvîntarea lui Percennius. Aici însă, dramatismul momentului în care oamenii stau faţă în faţă e de o iminenţă alături de care chiar şi dialogul tragediei antice (stihomitie!) pare destul de stilizat – comedia, satira şi altele asemănătoare nu pot fi luate ca termen de comparaţie şi chiar şi acolo trebuie să cauţi cu răbdare ca să găseşti ceva asemănător în ceea ce priveşte spontaneitatea vorbirii. În *Evanghelii* însă apar multe astfel de dialoguri. Sper că acest simptom, întrebuinţarea vorbirii directe cu scopul de a da viaţă dialogului, caracterizează suficient, în sensul cercetărilor noastre, raportul dintre scrierile evanghelice şi retorica antică pentru a mă scuti de a mai intra în amănunte asupra unei probleme care a fost adeseori tratată în liniile ei mari (ca de exemplu în lucrarea amintită a lui Norden despre proza artistică antică).

În ultimă instanţă, deosebirile stilistice dintre scrierile antice şi primele scrieri creştine constau în faptul că au fost scrise dintr-un punct de vedere diferit şi pentru alţi oameni. Oricît de diferiţi ar fi în rest, Petronius şi Tacit au acelaşi punct de vedere, şi anume de la înălţime. Tacit scrie de la un nivel de privire generală asupra multitudinii de evenimente şi afaceri, el le sistematizează şi le judecă precum un om de cea mai înaltă condiţie socială şi de mare cultură: faptul că nu alunecă într-o expunere seacă, neilustrativă, nu se explică numai prin geniul său, ci şi prin cultura fără seamăn a elementului ilustrativ-senzual în Antichitate în genere – iar lumea din care făcea el parte şi pentru care scria pretindea ca elementul ilustrativ-senzual să-i fie dat în limitele gustului stabilit printr-o îndelungată tradiţie – şi totuşi chiar la el descoperim semnele unei schimbări a acestui gust, în sensul relevării aspectului sumbru, de groază, despre care va trebui să mai vorbim. Şi Petronius priveşte de sus lumea pe care o zugrăveşte: cartea sa este produsul unei înalte culturi şi se adresează unor cititori care se situează la un nivel de cultură socială şi literară ce le permite să înţeleagă de îndată toate nuanţele lipsei de civilitate, ale degradării limbii şi gustului. Oricît de ordinar şi de

grotesc ar fi subiectul, prezentarea lui nu are totuşi nimic din comicul grosolan al farsei populare; scene ca intervenţia comeseanului sau cearta dintre Trimalchio şi Fortunata dau, ce-i drept, la iveală o judecată de cea mai joasă şi ordinară speţă, dar cu un asemenea rafinament al motivelor ce se încrucişează, cu atîtea premise sociologice şi psihologice, încît ar fi insuportabile pentru publicul de rînd. Iar stilul ordinar al limbajului nu urmăreşte nicidecum să provoace rîsul unei mari mulţimi, ci constituie un condiment rafinat pentru gustul unei elite sociale şi literare care priveşte lucrurile de sus şi le receptează cu sînge rece şi savurîndu-le; s-ar putea compara de pildă cu pălăvrăgeala directorului de hotel Aimé şi a altor personaje asemănătoare din romanul lui Proust *À la recherche du temps perdu*, deşi astfel de comparaţii cu opere realiste moderne nu sînt niciodată absolut exacte, deoarece acestea conţin totuşi mult mai multă problematică gravă. Aşadar şi Petronius scrie de la înălţime şi pentru pătura celor instruiţi – o pătură care poate să fi fost, fireşte, destul de largă în perioada de la începutul Imperiului, care însă mai tîrziu s-a micşorat. Povestea lepădării lui Petru, în schimb, şi în genere aproape întreaga operă a *Noului Testament* este scrisă din mijlocul lucrurilor în devenirea lor şi pentru oricine; nu avem aici nici privirea generală care sistematizează raţional, nici intenţia artistică. Elementul ilustrativ-senzual nu apare ca o imitaţie conştientă şi de aceea este rareori dus pînă la capăt. El apare fiindcă ţine de întîmplările care urmează a fi povestite, se manifestă în gesturile şi vorbele oamenilor mişcaţi înlăuntrul lor, fără să putem sesiza nici cel mai mic efort pentru formularea lui. Chiar şi Tacit, care e în mod intenţionat atît de concis, descrie oamenii din exterior şi din interior, zugrăveşte situaţii – autorului *Evangheliei lui Marcu* îi lipseşte însă orice punct de vedere pentru o prezentare obiectivă şi imparţială, de pildă a caracterului lui Petru. El se află în mijlocul importantului eveniment, luînd în seamă şi vestindu-ne numai ceea ce este important în legătură cu apariţia şi faptele lui Cristos, încît în cazul de faţă nici nu se gîndeşte să ne comunice care a fost sfîrşitul celor relatate, adică felul cum a scăpat Petru. Tacit şi Petronius vor să ne ilustreze în mod sensibil unul întîmplări istorice, celălalt o anumită pătură a societăţii, în limitele unei anumite tradiţii estetice; autorul *Evangheliei lui Marcu* nici nu are această intenţie, nici nu cunoaşte o asemenea tradiţie, iar cele relatate apar înaintea ochilor noştri ca şi cum ar fi fără contribuţia sa, doar din simpla mişcare lăuntrică a celor ce spune. Iar relatarea se adresează oricui; oricine este îndemnat, ba chiar obligat să ia atitudine pentru sau contra relatării; chiar şi simpla neluare în seamă constituie o luare de poziţie. Ce-i drept, eficacitatea textului e încă stăvilită de piedici practice; în primul rînd prin forma verbală şi premisele speciale de credinţă şi viaţă, cele predicate erau

potrivite numai pentru evrei. Dar refuzul întîmpinat în cercurile conducătoare din Ierusalim a împins mişcarea la uriaşa acţiune misionară printre păgîni, iniţiată în mod semnificativ de către un evreu din diaspora, apostolul Pavel. Aceasta impunea însă o adaptare a celor predicate la premisele unui cerc mult mai larg de destinatari, o desprindere din condiţiile speciale iudaice, ceea ce s-a şi întîmplat cu metoda oferită de tradiţia iudaică, dar aplicată de data aceasta cu mai multă îndrăzneală, şi anume metoda interpretării simbolice. *Vechiul Testament* a fost devalorizat ca istorie naţională şi ca lege a evreilor şi s-a transformat într-o serie de „figuri", adică de prevestiri şi prefigurări ale venirii lui Isus şi ale evenimentelor conexe. Am vorbit încă în primul capitol pe scurt despre acest lucru. Întreg conţinutul *Scrierilor sfinte* a fost pus într-un complex interpretativ care depărtează adeseori naraţiunile de baza lor sensibilă, obligînd pe cititor sau auditor să-şi mute atenţia de la faptul sensibil spre semnificaţia sa. Exista deci pericolul ca evidenţa faptelor narate să se rigidizeze sub plasa deasă a semnificaţiilor şi să se stingă. Iată în acest sens un exemplu între altele. Un fapt sensibil e actul prin care Dumnezeu creează din coasta lui Adam, care dormea, prima femeie, pe Eva ; tot aşa, fapta soldatului care împunge pe Isus crucificat cu o lance în coastă, încît din trupul celui mort curge sînge şi apă. Legînd însă prin interpretare aceste două întîmplări una cu alta şi spunînd că somnul lui Adam este o figură a somnului mortal al lui Cristos – aşa cum din rana de la coastă a lui Adam s-a născut strămoaşa omului întru carne, Eva, tot aşa s-a născut din rana de la coastă a lui Cristos muma celor vii întru spirit, Biserica, sîngele şi apa fiind simboluri sacramentale –, atunci întreg evenimentul sensibil se risipeşte, copleşit de semnificaţia figurală. Ceea ce auditorul, cititorul sau chiar şi contemplatorul operelor plastice receptează este o palidă impresie sensibilă, tot interesul îndreptîndu-se spre semnificaţie. În comparaţie cu aceasta, reprezentările realiste greco-romane sînt mai puţin grave şi problematice şi mult mai limitate în ceea ce priveşte conceperea mişcării istorice ; dar existenţa lor sensibilă este asigurată ; ele nu cunosc lupta dintre fenomen sensibil şi semnificaţie ce străbate concepţia despre realitate a creştinismului timpuriu şi în genere concepţia creştină despre realitate.

III

Arestarea lui Petrus Valvomeres

Ammianus Marcellinus, un ofiţer superior şi istoriograf din secolul al IV-lea al erei noastre, care în fragmentele păstrate ale operei sale relatează evenimentele dintre anii 350 şi 380, povesteşte în capitolul 7 al cărţii a 15-a o răzmeriţă a plebei din Roma. Textul sună astfel:

Dum has exitiorum communium clades suscitat turba feralis, urbem aeternam Leontius regens, multa spectati judicis documenta praebebat, in audiendo celer, in disceptando justissimus, natura, benevolus, licet autoritatis causa servandae acer quibusdam videbatur, et inclinatior ad amandum. Prima igitur causa seditionis in eum concitandae vilissima fuit et levis. Philocomum enim aurigam rapi praeceptum, secuta plebs omnis velut defensura proprium pignus, terribili impetu praefectum incessebat ut timidum: sed ille stabilis et erectus immissis adparitoribus, correptos aliquot vexatosque tormentis, nec strepente ullo nec obsistente, insulari poena multavit. Diebusque paucis secutis, cum itidem plebs excita calore quo consuevit, vini causando inopiam, ad Septemzodium convenisset, celebrem locum, ubi operis ambitiosi Nymphaeum Marcus condidit imperator, illuc de industria pergens praefectus, ab omni toga adparitioneque rogabatur enixius ne in multitudinem se arrogantem immitteret et minacem, ex commotione pristina saevientem: difficilisque ad pavorem recte tetendit, adeo ut eum obsequentium pars desereret, licet in periculum festinantem abruptum. Insidens itaque vehiculo, cum speciosa fiducia contuebatur acribus oculis tumultuantium undique cuneorum veluti serpentium vultus: perpessusque multa dici probrosa, agnitum quemdam inter alios eminentem, vasti corporis, rutilique capilli, interrogavit an ipse esset Petrus Valvomeres, ut audierat, cognomento; eumque, cum esse sono respondisset objurgatorio, ut seditiosorum antesignanum olim sibi compertum, reclamantibus multis, post terga manibus vinctis suspendi praecepit. Quo viso sublimi tribuliumque adjumentum nequicquam implorante, vulgus omne paulo ante confertum per varia urbis membra diffusum ita evanuit, ut turbarum acerrimus concitor tamquam in judiciali secreto exaratis lateribus ad Picenum ejiceretur; ubi

postea ausus eripere virginis non obscurae pudorem, Patruini consularis sententia supplicio est capitali addictus[1].

Tălmăcirea acestui text cată să imite stilul ciudat baroc al originalului.

Multe din cele susţinute în capitolul precedent în legătură cu descrierea de către Tacit a insurecţiei soldaţilor rămîn valabile şi pentru acest fragment; ba chiar cu o notă mai pregnantă aici. Amian năzuieşte şi mai puţin decît Tacit să prezinte la modul grav şi obiectiv-problematic cauzele răzmeriţei şi starea populaţiei din Roma. Părerea lui este că numai o prostească obrăznicie duce plebea din Roma la răzvrătire. Chiar dacă ar avea dreptate – ceea ce este foarte posibil, căci această masă citadină, stricată de secole de toate guvernele şi învăţată să trîndăvească, nu făcea de fapt mulţi bani –, un

1. Pe vremea cînd gloata bestială prilejuia gîlcevi cu victime de vieţi necunoscute, Leontius, care guverna Cetatea Eternă, dădea multe dovezi a fi judecător de vază: gata oricînd să asculte pricina, drept în hotărîre, bun din fire, deşi unora le părea aspru în neîntinarea autorităţii sale, era totuşi înclinat spre înţelegere. Întîiul motiv al tulburării stîrnite împotrivă-i era aşadar netrebnic şi lipsit de importanţă: ordonînd să fie arestat Philocomus, un conducător de care de curse, se porni întreaga plebe, ca şi cum avea să-şi apere favoritul, într-un tumult grozav împotriva prefectului pe care-l socotea slab din fire. Acesta însă, vajnic şi de neclintit, poruncind gărzilor ce-l însoţeau să pună mîna pe cîţiva din gloată, îi supuse la cazne şi, fără murmur sau împotrivire din partea mulţimii, îi pedepsi cu deportarea în insule (n.t.: mici insule umede şi pustii pe coasta de vest a Italiei spre Sicilia). La puţine zile după, pe cînd plebea, mînată de patima-i obişnuită, se strînse vociferînd din pricina lipsei vinului la locul numit Septizonium, vestit prin strălucitul Nymphaeum construit de împăratul Marcus (Aurelius), prefectul răzbi înadins pînă acolo, deşi fiecare magistrat şi funcţionar îl rugase stăruitor să nu pătrundă în mulţimea obraznică şi ameninţătoare, aţîţată la revoltă de întîmplarea de mai înainte. În zadar însă: se îndreptă fără teamă spre primejdie, iar o parte a celor ce-l însoţeau îl părăsi, ca înaintea unei ameninţări ce se abate năprasnic. Stătea pe car încrezător în sine şi se uita încruntat la priveliştea mulţimii ce viermuia peste tot ca nişte şerpi; îndură să i se arunce multe insulte, cînd iată că zări în gloată ieşind deasupra tuturor un ins de statură uriaşă, cu părul roşu, pe care-l întrebă dacă nu e acel Petrus de care auzise, zis şi Valvomeres, iar cînd îi răspunse cu glas sfidător că el e acela, prefectul, care-l ştia capul unor tulburări de mai înainte, porunci, deşi erau mulţi care vociferau în semn de protest, să fie ridicat cu mîinile legate la spate. Văzîndu-l astfel înălţat şi implorînd zadarnic ajutorul alor săi, plebea strînsă laolaltă cu puţin înainte începu să se răspîndească în toate părţile, iar instigatorul înrăit al atîtor revolte fu snopit în bătăi în văzul lor ca în carcera unui tribunal, apoi exilat la Picenum. Acolo, îndrăznind să răpească fecioria unei fete de origine deloc umilă, fu condamnat de consularul Patruinus la pedeapsa capitală.

istoriograf modern s-ar fi străduit totuşi să explice cum de s-a ajuns la o atare depravare sau ar fi ridicat cel puţin problema. Dar lucrul acesta nu-l interesează deloc pe Amian şi în această atitudine el îl întrece cu mult pe Tacit. Pentru acesta din urmă exista totuşi un mănunchi raţional, inteligibil de revendicări, ridicate de soldaţi şi faţă de care iau atitudine comandanţii şi autorităţile ; se duc tratative şi există un raport obiectiv, ba chiar uman între cele două partide ; acest lucru se vede bunăoară din cuvîntarea lui Blaesus la sfîrşitul capitolului 18 sau din scena plecării Agrippinei în capitolul 41. Oricît de nestatornici şi de superstiţioşi îi descrie Tacit pe soldaţi, nu ne îndoim nici o clipă că şi ei sînt oameni cărora buna creştere şi simţămîntul onoarei nu le sînt străine. În scena descrisă de Amian în schimb, nu există între autorităţi şi răsculaţi nici un raport uman obiectiv-raţional, cu atît mai puţin unul bazat pe respectul reciproc ; raportul este doar sensibil, magic şi de forţă. Pe de o parte, o simplă aglomerare de trupuri, stupidă şi obraznică, o ceată de haidamaci ; pe de altă parte, autoritate energică, intrepiditate, bruscheţe, agresiune. Şi, de îndată ce plebea vede că unul dintre ei este tratat aşa cum se pare că merită cu toţii, îşi pierde curajul şi dispare. Amian ne informează tot atît de puţin ca şi Tacit despre viaţa acestui popor – ba chiar mai puţin, deoarece lipseşte ceva corespunzător cuvîntării lui Percennius ; nimic aici din ceea ce ne-ar putea indica o situaţie interioară. El nu pune poporul să vorbească, aminteşte doar de o poreclă (Valvomeres, aşa cum Tacit amintise de *Cedo alteram*), ci îmbracă totul în fastul sumbru al retoricii sale, care este cît se poate de antipopulară. Cu toate acestea, faptul este astfel prezentat, încît ne lasă o impresie senzuală foarte puternică, ba poate chiar că asupra unor cititori are un efect şocant. În esenţă, Amian a redus scena la gesturi : confruntarea dintre masa adunată şi prefectul care o domină prin energia sa. Elementul gestic-senzual este pregătit de la început – prin alegerea cuvintelor şi imaginilor, asupra cărora vom reveni – şi atinge punctul culminant în scena din Septizonium, cu aşezarea faţă în faţă a lui Leontius care stă cu ochii scînteietori în carul său, asemenea unui îmblînzitor de fiare, şi a gloatei care şuieră „ca un şarpe" şi care se retrage apoi atît de grăbită. Un tumult, un ins care caută să-l potolească cu privirile, apoi intervenţia directă – cîteva cuvinte tăioase, trupul uriaş, ridicat, al unui agitator, în fine lovituri de bici ; apoi se face linişte şi la sfîrşit ni se mai serveşte un act de silnicie, urmat de execuţie.

O comparaţie cu Tacit ne arată cu cît mai slab a devenit atît elementul uman, cît şi cel concret-raţional şi cu cît mai puternic cel magic şi sensibil. Ceva apăsător şi greu, o atmosferă întunecată se arată încă de la sfîrşitul primului secol al Imperiului, la Seneca în mod evident, iar despre caracterul sumbru al istoriografiei lui Tacit s-a vorbit adesea. Cu Amian ajungem însă

la o dezumanizare magică şi sensibilă; este deosebit de ciudat faptul că aspectul sensibil al evenimentelor sporeşte pe măsura secătuirii umanului. S-ar putea obiecta că am comparat scena din Tacit cu o răzmeriţă plebee şi nu cu o rebeliune militară. Dar probabil singurul pasaj apt de a intra în discuţie în acest sens, ridicarea soldaţilor la începutul cărţii a 20-a, ridicare ce duce la proclamarea lui Iulian ca August, îmi este foarte suspectă; acolo nu pare deloc a fi vorba de o mişcare spontană a soldaţilor, ci de o demonstraţie de masă provocată intenţionat şi exploatînd cu îndemînare pornirile trupei aşa cum le cunoaştem mult prea bine din istoria contemporană. Un asemenea pasaj nu convenea scopului urmărit de mine şi de aceea a trebuit să aleg revolta populară romană. Dar caracteristicile stilului său, ce le-am descoperit la o primă privire, pot fi peste tot identificate în scrierea lui Amian; pretutindeni elementul senzitiv-uman şi cel raţional trec pe al doilea plan, iar senzualitatea magică şi sumbră, gestica şi imaginea rigidă – pe primul plan. Desigur, Tiberius al lui Tacit este destul de sumbru, dar mai păstrează totuşi o mare doză de umanitate interioară şi de demnitate. La Amian n-a mai rămas decît magicul, grotescul şi în acelaşi timp pateticul înfiorător, şi eşti uimit să constaţi cît de genial se arată a fi în această direcţie un ofiţer superior atît de serios şi cu o activitate atît de concretă, cît de aspră trebuie să fi fost atmosfera, dacă a făcut ca un om cu asemenea rang şi cu asemenea viaţă (şi-a petrecut de bună seamă o mare parte a vieţii în campanii grele şi obositoare) să-şi întrebuinţeze astfel aptitudinile. Să citäm de exemplu drumul funebru al lui Gallus (14, 11), sau transportul cadavrului lui Iulian (21, 16), sau proclamarea lui Procopius ca împărat (26, 6): „Stătea acolo ca un cadavru pe jumătate descompus, ieşit din mormînt, fără mantie (cea împărătească nu mai putuse fi găsită), cu tunica brodată cu aur, ca a unui servitor de la palat, iar de la pîntece în jos îmbrăcat ca un băiat de şcoală...; în mîna dreaptă ţinea o lance, în stînga agita o bucată de purpură... ai fi putut crede că a prins dintr-o dată viaţă o figură dintr-un tablou al unui decor de teatru sau un grotesc personaj de comedie... a promis cu josnice linguşiri sforarilor înălţării sale bogăţii uriaşe şi funcţii... Cînd s-a urcat la tribună şi toţi tăceau sumbri, împietriţi de uimire, el a crezut, plin de teamă ca şi în trecut, că i-a sunat ceasul morţii; tremura aşa de tare, încît multă vreme n-a putut să vorbească; în cele din urmă a început, împleticindu-se, să scoată cîteva cuvinte, ca un om care-şi dă duhul: zicea că, prin originea sa, are dreptul la tronul imperial...". Avem aici iarăşi în prim-plan elementul gestic şi plastic. Din opera lui Amian se poate alcătui o colecţie întreagă de portrete terifiant-groteşti, deosebit de vii: împăratul Constantin care nu întoarce niciodată capul, nu-şi suflă niciodată nasul şi nu scuipă, *tamquam figmentum hominis* (16, 10 şi 21, 16); Iulian, marele biruitor al alemanilor,

cu barbă de ţap, care se scarpină mereu în cap, îşi împinge în afară pieptul lui îngust ca să pară mai lat şi face paşi mult prea mari pentru statura sa măruntă (17, 11 şi 21, 14); Iovian, cu privirea lui de om mulţumit, al cărui volum corporal era atît de mare (*vasta proceritate et ardua*), încît atunci cînd a fost ales împărat în timpul unei campanii militare, cu mare greutate s-au găsit haine împărăteşti potrivite pentru dînsul, şi care foarte curînd după alegerea sa, la vîrsta de 33 de ani, s-a prăpădit în mod misterios (25, 10); Procopius, conspiratorul sumbru, melancolic, cu privirea pururi aţintită în pămînt, care, trăgîndu-se dintr-o ilustră familie, suspectat pe nedrept, a stat multă vreme ascuns în plebea cea mai de jos şi, întocmai ca multe alte personaje ale lui Amian, a năzuit să ajungă împărat, doar fiindcă nu vedea altă cale de a-şi salva viaţa, ceea ce totuşi nu i-a reuşit nici în felul acesta (26, 6-9); secretarul Leo, mai tîrziu şeful cancelariei imperiale, „jefuitorul de cadavre şi tîlharul din Panonia, un însetat de sînge al cărui bot de fiară lasă spume, de crud ce e (*efflantem ferino rictu crudelitatem*)" (28, 1); augurul sau „matematicianul" Heliodor, un turnător de meserie care a făcut o carieră extraordinară, acum un gurmand, gata oricînd să arunce banii pentru tîrfele sale; îşi poartă mutra sumbră prin oraş la plimbare, unde toată lumea se teme de el; vizitator asiduu şi pe faţă al bordelurilor – că doar e mai-marele peste iatacul împărătesc, *cubiculariis officiis praepositus* –, dînd de ştire că dispoziţiile iubitului părinte al patriei vor mai duce pe mulţi la pierzanie; groaznica ironie a acestor cuvinte aminteşte puţin de *Tiberiolus meus* la Tacit, *Ann.*, 6, 5, dar este încă mult mai dezgustătoare; cînd Heliodor moare pe neaşteptate, întreaga curte e obligată să ia parte la înmormîntarea sa solemnă, cu capul gol, desculţă şi cu mîinile împreunate (29, 2); împăratul Valentinian, un principe important şi chipeş, dar cu o privire chiorîşă şi întunecată; prost dispus, el porunceşte să i se taie mîna dreaptă unui rîndaş, fiindcă nu i-a ajutat cu destulă îndemînare să încalece pe un cal speriat (30, 9); împăratul Valens, cel care a luptat contra goţilor, oacheş, cu un ochi acoperit de albeaţă, burtos şi cu picioarele strîmbe (31, 14). Am putea continua încă această serie de portrete, întregind-o cu întîmplări şi descrieri de moravuri nu mai puţin groteşti şi oribile şi care au ca fundal împrejurarea că toţi oamenii despre care este vorba trăiesc în permanenţă între beţia de sînge şi teama de a muri. Amestec de grotesc şi sadism, fantomatică, stăpînită de superstiţii, însetată de putere şi totuşi ascunzîndu-şi mereu clănţănitul dinţilor, aşa arată pătura conducătoare la Amian. Ar mai trebui să amintim umorul său ciudat, să citim de pildă cum descrie pe nobilii care din îngîmfare refuză obişnuitul sărut la întîlnire – *osculanda capita in modum taurorum minacium obliquantes* (ce gest!), *adulatoribus offerunt genua suavianda vel manus, id ilis sufficere*

ad beate vivendum existimantes: et abundare omni cultu humanitatis peregrinum putantes, cuius forte etiam gratia sunt obligati, interrogatum quibus thermis utatur aut aquis, aut ad quam successerit domum (28, 4)[2] – sau observaţia sa în legătură cu disputele dogmatice din Biserica creştină: cete de preoţi călătoresc mereu în dreapta şi în stînga la aşa-numitele sinoade şi, în timp ce fiecare încearcă să-i inculce celuilalt felul în care tălmăceşte el credinţa, nimeni nu realizează altceva decît extenuarea şi paralizarea mijloacelor de circulaţie (21, 16). Acest umor ascunde mereu un ce amar, grotesc, foarte des ceva grotesc-terifiant şi inuman-spasmodic. Lumea lui Amian este sumbră, populată de superstiţii, de beţie de sînge, de sfîrşeală, de frica de a muri, de gesturi mînioase şi magic împietrite; iar drept contrapondere nu avem nimic altceva decît o hotărîre de asemenea sumbră, patetică, de a îndeplini o sarcină care devine tot mai dificilă, tot mai lipsită de speranţă: apărarea Imperiului ameninţat din afară şi în descompunere internă. Această hotărîre conferă chiar şi celor mai puternice dintre personajele care acţionează un caracter supraomenesc rigid, o crispare ce nu îngăduie nici o destindere, aşa cum se manifestă de pildă în *moriar stando* al lui Iulian: *ut imperatorem decet, ego solus confecto tantorum munerum cursu moriar stando, contempturus animam, quam mihi febricula eripiet una* (24, 17)[3].

Am dovedit, sper, în cele arătate pînă acum, că Amian posedă o puternică expresivitate; dacă latina lui nu ar fi atît de greu de înţeles şi de intraductibilă, el s-ar situa poate printre cei mai eficienţi scriitori din literatura antică. Procedeul său nu este însă cîtuşi de puţin imitativ, în sensul de a plăsmui oamenii în faţa ochilor noştri din propriile lor premise, lăsîndu-i parcă să gîndească, să simtă, să acţioneze şi să vorbească din însăşi fiinţa lor; el nici nu-i lasă să vorbească în limbajul lor propriu, natural, ci se încadrează cu totul în tradiţiile istoriografilor antici de stil ilustru, care consideră de sus faptele şi le judecă moral şi care nu aplică niciodată în mod conştient şi intenţionat mijloacele artistice ale imitaţiei realiste, socotindu-le inferioare, proprii doar stilului comic; această tradiţie formală, preferată, pare-se, mai cu seamă în perioada romană tîrzie şi reprezentată încă de

2. Bălăbănindu-şi capetele ce ar fi trebuit să le ofere spre sărutare ca nişte tauri ameninţători, întindeau adulatorilor genunchii sau mîinile, socotind că-i destul pentru a-i face fericiţi; de asemenea credeau că împlinesc măsura umanităţii dacă vreunui călător, căruia îi erau obligaţi numai cu bunăvoinţă, îi aruncau o întrebare ca: la ce terme ai fost? ce apă ai folosit? în ce casă ai tras?
3. Aşa cum se cade unui împărat, după ce eu singur am dus la capăt atîtea fapte mari, voi muri în picioare, înfrîngîndu-mi sufletul pe care mi-l smulge o febră demnă de dispreţ.

Salustiu, dar mai ales de Tacit, foarte stoică în ceea ce priveşte conţinutul emoţional, are drept consecinţă înclinarea faţă de subiecte deosebit de sumbre, reflectînd marea decădere a moravurilor căreia istoricii îi opun un ideal de simplitate originară, de puritate şi virtute, pe care îl rîvnesc. În acest cadru tinde evident să se integreze Amian, după cum reiese din numeroase pasaje ale operei sale, în care el prezintă prin contrast faptele şi vorbele unor timpuri trecute. Dar se simte de la început în această tradiţie, şi la Amian vădit chiar, că materialul copleşeşte tot mai mult intenţia stilistică şi că obligă stilul care tinde spre o nobleţe rezervată să se adapteze conţinutului, încît lexicul şi sintaxa, împresurate în mod contradictoriu de realismul sumbru al conţinutului şi de tendinţa stilistică antirealistă şi ilustră, încep să se modifice, să-şi piardă armonia prin suprasaturare şi stridenţă; lexicul devine afectat şi propoziţiile încep parcă să se contorsioneze şi să se chircească; măsura elegantă se pierde, rezerva nobilă devine fast sumbru şi, parcă involuntar, expresia ajunge acum senzuală din compatibilă cu *gravitas* cum era iniţial, în timp ce *gravitas* însăşi nu se pierde cîtuşi de puţin, ci dimpotrivă, se accentuează; stilul sublim devine extrem de patetic, de oribil, reproducînd totul pe bază senzorială. Primele urme ale acestui stil se găsesc încă la Salustiu; o mare influenţă în acest sens a exercitat-o Seneca, al cărui loc nu este de fapt în tradiţia istoriografilor, dar a cărui prezenţă s-a făcut viu resimţită; şi Lucan trebuie amintit aici. La Tacit, caracterul grav, întunecat, al stilului istoric, susţinut de sumbrul evenimentelor relatate, e atît de plin de concreteţe sensibilă, sugerată şi totodată impusă de oribilul faptelor, încît aceasta irupe adesea, supunîndu-se totuşi îndată, bineînţeles, conciziunii nobile şi dure a stilului, care nu permite unor astfel de iruperi să abunde (un exemplu din multele: execuţia copiilor lui Seian, *Ann.*, 5, 9).

La Amian abundă ilustrarea sensibilă, care şi-a croit drum în stilul ilustru, dar nu în sensul vulgarizării populare sau comice, ci ca maximă exagerare; limba zugrăveşte acum realitatea desfigurată, nălucă sîngeroasă, în cuvinte scînteietoare şi contorsiuni sintactice pompoase. În locul cuvintelor nobile, echilibrate, care comunică doar succint elementul sensibil sau îl indică chiar numai moral, apar cuvinte care zugrăvesc prin gest: astfel, în descrierea tulburărilor din Roma, în locul unei expresii morale pentru neclintire: *stabilis, erectus, cum speciosa fiducia intuebatur acribus oculis*; în loc de *iter non intermisit*: *recte tetendit*; pentru „biciuire", expresia care parafrazează fastuos şi în acelaşi timp senzual: *latera exarare*; acelaşi efect îl are *pudorem eripere*; acolo unde Tacit ar spune *accusatorum maior in dies et infestior vis grassabatur* (*Ann.*, 4, 66), aici găsim: *dum has exitiorum communium clades suscitat turba feralis*. Toate aceste exemple (şi

multe altele asemănătoare) arată că manierismul, aşa-numita emfază, izvorăşte nu numai din înclinaţia spre neobişnuit, ci, în acelaşi timp, ba chiar în primul rînd serveşte evidenţei sensibile. Cititorul este obligat să-şi imagineze faptul relatat. La aceasta se adaugă numeroasele comparaţii dintre oameni şi animale (şarpele şi taurul se bucură de preferinţă deosebită) sau dintre faptele din viaţă şi cele din teatru sau din lumea morţilor. Pretutindeni cuvinte căutate, dar, spre deosebire de exerciţiul clasic, pentru care eminenţa stilului constă în parafrazarea nobilă şi generală a aspectelor sensibile, lăsînd zugrăvirea lor pe seama poetului (ce trebuia însă să se ţină la distanţă de viaţa concret-actuală, dacă voia să evite stilul umil al satirei sau al comediei), acum elementul căutat din stilul ilustru al istoriografiei serveşte la zugrăvirea evenimentelor actuale; această zugrăvire nu este însă de fapt imitativă, căci şi acum vorbeşte istoriograful care judecă moral şi foloseşte stilul sublim, ferindu-se să coboare la realismul imitativ; doar că se mulţumeşte să utilizeze culorile cele mai stridente. În sintaxa lui Amian constatăm acelaşi lucru ca în lexicul său; chiar dacă unele elemente pot fi atribuite necesităţii de a sfîrşi ritmic propoziţia şi tendinţei puternic grecizante a stilului său (Norden, *Antike Kunstprosa*, 646 şi urm.), mai rămîn destule lucruri care pot fi interpretate satisfăcător numai în sensul nostru. În poziţia substantivelor, mai ales a subiectului la nominativ, în întrebuinţarea largă a adjectivelor şi a participiilor ca apoziţii şi în tendinţa sa de a delimita unele faţă de altele apoziţiile îngrămădite prin topică, se arată străduinţa lui Amian de a sugera peste tot o contemplare monumentală, frapantă şi de cele mai multe ori gestică. Să observăm relieful dat subiectelor *turba feralis*, *Leontius regens*, *ille*, *Marcus imperator*, *praefectus*, *acerrimus concitor*; complementelor *urbem aeternam*, *Philocomum aurigam*, *multitudinem*, *vultus*, *agnitum quendam*, *eumque*; mulţimea apoziţiilor – Jespersen ar spune „extrapoziţii" – şi a formelor apoziţionale, fiecare cît se poate de independentă: de *Leontius* ţine *regens*, apoi *celer*, *justissimus*, *benevolus*, apoi, într-o formă sintactică specială, *acer*, şi, din nou evidenţiat, *inclinatior ad amandum*; de *causa* ţine, artistic diferenţiindu-se, *vilissima* şi *levis*; de *plebs*, de asemenea, *secuta* şi *defensura proprium pignus*; de *ille* ţine *stabilis* şi *erectus*; de *multitudinem* mai întîi *arrogantem* şi apoi, în opoziţie şi reliefîndu-se reciproc, *minacem* şi *saevientem*; apoi urmează, referitor la prefect şi continuînd pe *pergens*, puternic reliefîndu-se, *difficilis ad pavorem*, *insidens vehiculo*, *perpessus*; de *agnitum quendam* se leagă *eminentem*, *vasti corporis*, *rutili capilli*, mai tîrziu *sublimi*, *implorante*; chiar şi numele însuşi, Petrus Valvomeres, este introdus ca apoziţie şi puternic accentuat. Şi alte părţi de propoziţie descriptive sînt reliefate, de pildă *ut timidum*, *nec strepente ullo nec obsistente*, *operis ambitiosi*, *enixius*

şi aşa mai departe; iar impresia aceasta se accentuează dacă luăm în considerare grupuri ceva mai mari de cuvinte. *Urbem aeternam Leontius regens*, urmat de o cometă de apoziţii, este în mod intenţionat monumental, tot aşa *Marcus condidit imperator*; dramatic şi monumental, ca imagine şi gest, este începutul perioadei *insidens itaque vehiculo*; cu totul descriptivă este anticiparea lui *contuebatur acribus oculis* înainte de complementul fastuos şi zgomotos *tumultuantium undique cuneorum veluti serpentium vultus*; tot aşa *inter alios eminentem, vasti corporis, rutilique capilli*, care se extinde după incolorul *agnitum quendam*. O frază ca aceasta: *Quo viso sublimi tribuliumque adjumentum nequidquam implorante* – al cărei specific constă în supraaglomerarea de apoziţii, căci pe lîngă *quo viso* se află într-un raport cu totul neclasic apoziţia cu mai mulţi membri şi supraîncărcată în al doilea membru – cu greu ar fi putut fi scrisă de Tacit; dar cît de sugestivă este! Parcă-l vezi de-a dreptul pe Petrus zbătîndu-se şi îl auzi urlînd.

Pentru un gust clasic, stilul este, atît în ceea ce priveşte lexicul, cît şi structura frazei, exagerat de rafinat şi de senzual totodată; el are un efect foarte puternic, dar efectul este contorsionat – tot atît de contorsionat ca şi realitatea pe care o reprezintă. Lumea lui Amian seamănă foarte adesea cu o oglindă deformată a mediului uman obişnuit în care ne mişcăm, ea seamănă foarte adesea cu un vis urît. Şi nu numai fiindcă se petrec într-însa lucruri îngrozitoare, ca trădări, asasinate, torturi, urmăriri perfide şi denunţuri; astfel de lucruri se întîmplă aproape pretutindeni şi totdeauna, şi epocile cu o viaţă ceva mai suportabilă nu sînt prea frecvente. Apăsătoare în lumea lui Amian este mai degrabă lipsa unui element de contrapondere; căci, pe cît este de adevărat că oamenii sînt capabili de toate grozăviile, pe atît de adevărat este şi că grozăviile dau pururi naştere la forţe potrivnice lor şi că în cele mai multe epoci oribile se manifestă marile puteri ale vieţii sufleteşti: iubirea şi sacrificiul, eroismul mărturiei şi apriga căutare a posibilităţilor unei existenţe mai pure. Nu găsim nimic din toate acestea la Amian. Istoriografia sa, stridentă numai în ceea ce e sensibil, resemnată şi paralizată parcă în ciuda patosului rigid, nu vădeşte nicăieri o mîntuire, perspectiva unor zori mai buni, nicăieri un personaj sau o acţiune învăluite de un aer înviorător, de o adiere mai liberă, mai umană. E ceea ce se arată chiar la Tacit, deşi nici pe departe atît de copleşitor; poate din cauza poziţiei disperat defensive în care s-a înfundat din ce în ce mai mult cultura antică; nemaifiind în stare să nască din ea însăşi o speranţă nouă şi o viaţă nouă, s-a văzut nevoită să se limiteze la măsuri care puteau în cel mai bun caz să oprească decăderea, să menţină situaţia existentă; şi chiar şi aceste măsuri se arătau tot mai senile, iar punerea lor în aplicare tot mai dificilă. Lucrurile sînt bine cunoscute şi nu mai trebuie să insist asupra lor; aş vrea doar să

mai adaug că nici creştinismul, faţă de care Amian nu pare să fie lipsit de simpatie, nu înseamnă în nici un caz pentru el o putere în măsură să risipească teribilul marasm.

Este limpede că procedeul lui Amian duce la extrem ceva ce se anunţa încă din scrierile lui Seneca şi Tacit, un stil plin de patos, în care senzualul şi oribilul covîrşesc: un realism sumbru, suprem patetic, cu totul străin Antichităţii clasice. Amestecul de artificii retorice dintre cele mai rafinate şi de realism strident, contorsionat, poate fi urmărit încă mult mai timpuriu şi la niveluri stilistice mult inferioare: de pildă la Apuleius, al cărui stil a fost strălucit analizat de Norden în lucrarea de mai multe ori amintită (*Antike Kunstprosa*). Nivelul stilistic al unui roman milesian este bineînţeles cu totul altul decît cel al unei lucrări de istoriografie, dar, în ciuda superficialităţii frivole, lascive şi adesea stupide, *Metamorfozele* denotă nu numai un amestec similar de retorică şi realism, ci şi – lucru ce n-a fost arătat de Norden – aceeaşi înclinaţie pentru contorsionarea fantomatic-oribilă a realităţii. Nu mă refer aici numai la mulţimea de poveşti cu metamorfozări şi spectre, care toate se menţin la limita înfricoşătorului şi grotescului, ci şi la multe altele, ca de pildă la natura eroticii; accentuînd la maximum concupiscenţa care urmează să fie trezită cu toate condimentele artei retorico-realiste şi în cititor, sufletul şi intimitatea umană lipsesc cu desăvîrşire, pe cînd elementul spectral şi sadic persistă: concupiscenţa se amestecă cu teama şi groaza; bineînţeles, există şi multă stupiditate. Şi tot aşa de-a lungul romanului, teamă, concupiscenţă şi stupiditate. Dacă senzaţia de fatuitate generală n-ar fi atît de puternică, cel puţin pentru un cititor contemporan, ai fi tentat să te gîndeşti la anumiţi scriitori moderni, la Kafka de pildă, a cărui lume seamănă, prin contorsionarea ei înfricoşătoare, cu o nebunie consecventă. Voi exemplifica aceasta printr-un pasaj destul de neînsemnat din *Metamorfoze*. El se găseşte la finele cărţii 1 (I, 24) şi descrie o cumpărătură făcută la piaţă de către povestitorul Lucius, într-un oraş străin (din Tesalia). Iată pasajul:

...rebus meis in cubiculo conditis, pergens ipse ad balneas, ut prius aliquid nobis cibatui prospicerem, forum cuppedinis peto; inque eo piscatum opiparem expositum video. Et percontato pretio, quod centum nummis indicaret, aspernatus viginti denariis praestinavi. Inde me commodum egredientem continuatur Pythias, condiscipulus apud Athenas Atticas meus; qui me post aliquantum temporis amanter agnitum invadit, amplexusque et comiter deosculatus, Mi Luci, ait, sat pol diu est quod intervisimus te, at hercules exinde cum a Clytio magistro digerssi sumus. Quae autem tibi causa peregrinationis huius ? Crastino die scies, inquam. Sed quid istud ? Voti

gaudeo. Nam et lixas et virgas et habitum prorsus magistratui congruentem in te video. Annonam, curamus, ait, et aedilem gerimus ; et si quid obsonare cupis, utique commodabimus. Abnuebam, quippe qui iam cenae affatim piscatum prospexeramus. Sed enim Pythias, visa sportula succussisque in aspectum planiorem piscibus : At has quisquilias quanti parasti ? Vix, inquam, piscatori extorsimus accipere viginti denarios. Quo audito statim arrepta dextra postliminio me in forum cuppedinis reducens : Et a quo, inquit, istorum nugamenta haec comparasti ? Demonstro seniculum ; in angulo sedebat. Quem confestim pro aedilitatis imperio voce asperrima increpans : Iam iam, inquit, nec amicis quidem nostris vel omnino ullis hospitibus parcitis, qui tam magnis pretiis pisces frivolos indicatis et florem Thessalicae regionis ad instar solitudinis et scopuli edulium caritate deducitis ! Sed non impune. Iam enim faxo scias, quemadmodum sub meo imperio mali debeant coerceri. Et profusa in medium sportula iubet officialem suum insuper pisces inscendere ac pedibus suis totos obterere. Qua contentus morum severitudine meus Pythias, ac mihi ut abirem suadens : Sufficit mihi, o Luci, inquit, seniculi tanta haec contumelia. His actis consternatus ac prorsus obstupidus ad balneas me refero, prudentis condiscipuli valido consilio et nummis simul privatus et cena...[4]

---

4. ...bagajul meu o dată depus în cameră, ducîndu-mă la baie, îmi îndreptai paşii spre piaţa de alimente, pentru cina noastră. Văzui acolo nişte peşti minunaţi, care erau de vînzare. Am întrebat cît costă şi, după ce m-am tocmit, am cumpărat cu douăzeci de dinari ceea ce voia să mi se vîndă cu o sută. Tocmai cînd plecam din piaţă, se luă după mine un oarecare Pythias, care-mi fusese coleg de şcoală la Atena. Recunoscîndu-mă numai după oarecare şovăială, îmi sări de gît cu dragoste, mă îmbrăţişă şi mă sărută din toată inima : „Dragul meu Lucius, îmi zise el, zău, e atîta timp de cînd nu ne-am văzut şi de cînd am părăsit Atena şi băncile şcolii văzîndu-şi fiecare de drumul lui. Dar care e motivul călătoriei tale în această ţară străină?". „Ai să-l afli mîine, răspunsei eu. Dar ce-i înfăţişarea asta a ta? Sînt fericit că ţi-ai ajuns ţinta, văd că ai lictori, fasce şi porţi o îmbrăcăminte aidoma cu a unui magistrat." „Conduc serviciul de îndestulare a cetăţii, zise el, şi am funcţia de edil. Dacă doreşti să cumperi ceva bun de mîncare, te voi servi cu tot ce-ţi va plăcea." Îi mulţumii, pentru că tocmai îmi cumpărasem destul peşte pentru cină. Pythias însă, zărind coşuleţul meu, începu să scormonească peştii din el, ca să-i privească mai bine. „Cît ai dat pe gunoiul ăsta?" „Abia i-am smuls unui pescar cu douăzeci de dinari." Cînd auzi aceste cuvinte, el mă luă repede de mînă şi mă readuse înapoi, în piaţa de alimente, ca să fiu despăgubit : „De la care dintre ăştia, mă întrebă el, ai cumpărat asemenea rămăşiţe?". Îi arătai pe bătrînelul care şedea retras într-un colţ. Numaidecît, în virtutea autorităţii lui de edil, îl luă la rost cu glasul cel mai aspru : „Voi, îi zise el, aţi ajuns să nu-i mai cruţaţi nici pe prietenii noştri, într-un cuvînt pe nici un

Au existat şi există fără îndoială cititori care rîd pur şi simplu la lectura acestei istorioare şi o privesc drept o farsă, drept o simplă glumă. Dar interpretarea nu mi se pare satisfăcătoare. Purtarea prietenului abia regăsit, despre care nu se mai spune nimic altceva, este sau intenţionat răutăcioasă (dar pentru asta lipseşte orice motivare), sau nebunească (dar nu se observă nicăieri că n-ar fi zdravăn la minte). Impresia de contorsionare între stupid şi fantomatic a evenimentelor obişnuite şi comune ale vieţii este neîndoielnică. Prietenul s-a bucurat de revederea neaşteptată, el şi-a oferit serviciile, ba chiar şi le-a impus; şi, fără a se sinchisi cîtuşi de puţin de urmările purtării sale, el lipseşte pe Lucius de cina şi de banii săi; despre pedepsirea vînzătorului care îşi păstrează banii nici nu poate fi vorba; şi dacă am înţeles bine, Pythias sfătuieşte pe Lucius să părăsească piaţa, fiindcă negustorii n-o să-i mai vîndă nimic după acest incident, sau chiar se vor răzbuna pe el într-un fel. Totul este, în ciuda stupidităţii, rafinat şi bine chibzuit, pentru a-l păcăli pe Lucius şi a-i juca o festă – dar din ce motiv, cu ce scop? E stupiditate, e răutate, e nebunie? Stupiditatea nu-l împiedică pe cititor să se simtă atins şi neliniştit. Şi ce imagine ciudat de penibilă, murdară şi chiar uşor sadică, a peştilor care sînt striviţi pe caldarîmul pieţii din ordin de sus!

Pătrunderea realismului strident-descriptiv în stilul ilustru, pe care am întîlnit-o la Amian şi care subminează treptat separarea clasică a stilurilor, se observă şi la autorii creştini; după cum am arătat, în tradiţia iudeo-creştină nu a existat distincţie între stil sublim şi realism, iar pe de altă parte, influenţa retoricii antice asupra Părinţilor Bisericii – care a fost foarte puternică, după cum se ştie, cu atît mai mult cu cît atîţia dintre Părinţii Bisericii erau oameni foarte învăţaţi, cu o cultură filozofică şi retorică – a început să devină eficace abia într-o perioadă în care procesul de subminare amintit se găsea într-o fază foarte înaintată, nu numai în privinţa separării stilurilor, ci în genere în ceea ce priveşte măsura şi armonia expresiei. Şi

---

străin. De ce vindeţi aşa de scump nişte peşte prăpădit? Prin scumpetea alimentelor veţi face din acest oraş, floarea Tesaliei, o pustie ca meleagurile cele mai părăsite. Dar o să vă primiţi voi pedeapsa. Iar tu, chiar acum vei afla cum sînt pedepsiţi hoţii sub administraţia mea". Zicînd aceasta, răsturnă coşul meu în mijlocul drumului, poruncind subalternului său să calce în picioare peştii mei şi să-i zdrobească pe toţi, pînă la unul. Încîntat de această probă de severitate, amicul meu, Pythias, mă îndemnă să mă retrag: „Dragă Lucius, îmi zise el, eu mă mulţumesc cu această ruşine de pomină pe care am făcut-o bătrînului". Peste măsură de mîhnit şi încremenit de cele întîmplate, luai din nou drumul spre baie, lipsit de bani şi de merinde, graţie prea zeloasei autorităţi a înţeleptului meu coleg de şcoală...

la Părinţii Bisericii găsim aşadar nu rareori amestecul de fast retoric şi zugrăvire stridentă a realităţii ; mai ales Ieronim merge în acest sens pînă la extrem. Caricaturile sale satirice, care întrec cu mult pe Horaţiu şi pe Iuvenal, sînt foarte plastice ; în măsură şi mai mare sînt plastice anumite pasaje în care dă sfaturi ascetice pînă în cele mai mici amănunte şi fără a păstra cîtuşi de puţin rezervele cerute de buna-cuviinţă, sfaturi care se referă la mîncare şi băutură, la îngrijirea sau mai bine zis la neglijarea trupului şi la castitate. Pînă la ce extremă evidenţă a oribilului în stilul fastuos poate să ajungă se vede dintr-un pasaj al uneia din epistolele sale (66, 5 ; *Patrologia lat.* 22, 641), care este poate cel mai frapant, dar cîtuşi de puţin unic în felul său. O femeie dintr-o clasă nobilă, Paulina, a murit, şi soţul care-i supravieţuieşte, Pammachius, s-a hotărît să-şi împartă averea săracilor şi să se călugărească. În epistola de laudă şi luare-aminte pe care o scrie Ieronim cu această ocazie se găseşte următorul alineat :

Ardentes gemmae, quibus ante collum et facies ornabantur, egentium ventres saturant. Vestes sericae, et aurum in fila lentescens, in mollia lanarum vestimenta mutata sunt, quibus repellatur frigus, non quibus nudetur ambitio. Deliciarum quondam suppelectilem virtus insumit. Ille caecus extendens manum, et saepe ubi nemo est clamitans, heres Paulinae, coheres Pammachii est. Illum truncum pedibus, et toto corpore se trahentem, tenerae puellae sustentant manus. Fores quae prius salutantium turbas vomebant, nunc a miseris obsidentur. Alius tumenti aqualiculo mortem parturit ; alius elinguis et mutus, et ne hoc quidem habens unde roget, magis rogat dum rogare non potest. Ilic debilitatus a parvo non sibi mendicat stipem ; ille putrefactus morbo regio supravivit cadaveri suo.

Non mihi si linguae centum sint, oraque centum,
Omnia poenarum percurrere nomina possim.

(*Aen.*, VI, 625, 627)

Hoc exercitu comitatus incedit, in his Christum confovet, horum sordibus dealbatur. Munerarius pauperum et egentium candidatus sic festinat ad coelum. Ceteri mariti super tumulos conjugam spargunt violas, rosas, lilia, floresque purpureos, et dolorem pectoris his officiis consolantur. Pammachius noster sanctam favillam ossaque veneranda eleemosynae balsamis rigat...[5]

5. Pietrele strălucitoare, cu care se împodobeau înainte gîtul şi faţa, satură burţile flămînzilor. Veşmintele de mătase, cu aur ţesute în fir, au fost prefăcute în haine moi de lînă pentru a apăra de frig, nu pentru a dezveli ambiţia. Virtutea folosi trebuincios mulţimea instrumentelor plăcerii. Orbul cel cu mîna întinsă,

Procesiunea de bolnavi şi cerşetori vine, bineînţeles, atît în conţinutul, cît şi în scopul ei, din Biblie ; *Cartea lui Iov*, vindecările de bolnavi şi etica umilinţei jertfelnice din *Noul Testament* formează baza acestei expuneri de orori trupeşti. Încă din vremurile vechi, sacrificiul pentru bolnavii respingători (*spirans cadaver*, spune Ieronim într-alt loc) şi mai ales contactul fizic cu ei în decursul îngrijirii trece drept una din caracteristicile principale în care se vădeşte umilinţa creştină şi aspiraţia la sfinţenie. Dar este clar că la efectul strident al textului nostru au contribuit şi artificiile retorice ale Antichităţii tîrzii – aş zice chiar că în cea mai mare parte. Coloritul ostentativ al acestei retorici se arată încă de la început în contrastul dintre supremul lux şi cea mai jalnică sărăcie, prilej ca în lexic să se opună cei mai îndepărtaţi poli stilistici : *ardentes gemmae* în opoziţie cu *egentium ventres* ! Se mai arată apoi în jocul antitetic al cuvintelor şi noţiunilor (*lanarum vestimenta quibus repellatur frigus* în opoziţie cu *vestes sericae* ş.a.m.d., *quibus nudetur ambitio – ubi nemo est clamitans – ne hoc quidem habens unde roget* etc., *supravivit cadaveri suo – sordibus dealbatur* şi aşa mai departe), în predilecţia pentru adjective şi imagini pompoase, în utilizarea patetică a anaforei (*hoc, his, horum*). Ce-i drept, Ieronim se deosebeşte de contemporanul său Amian prin faptul că flăcările fastului său, *ardentes gemmae*, sînt hrănite de focul dragostei şi de entuziasm – avîntul liric al ultimelor propoziţii, cu Pammachius care se ridică în grabă spre cer şi picură peste cenuşa iubitei balsamul milosteniei, este minunat, de două ori mai eficace după procesiunea bolnavilor, iar florile, care nu sînt presărate, ci enumerate, îşi exală şi ele parfumul. Este un pasaj minunat, o încîntare pentru amatorii de ceea ce mai tîrziu numim baroc, iar fastul mult mai rigid şi rece lăuntric al lui Amian nu are ce să-i pună alături. Dar şi speranţa lui Ieronim, care îl face

---

cerşind adesea cînd în jur nu-i nimeni, devine moştenitorul Paulinei sau părtaşul trudei lui Pammachius. Cel retezat din coapse, ce-şi tîrăşte trupul în colb, e sprijinit de mîna fragedei copile. Uşa, care vărsa odinioară gloata clienţilor veniţi ca să ureze, e de sărmani acuma străjuită. Nevoiaşul din burta umflată de apă îşi fată propria-i moarte ; altul ce-i mut şi limbă-n gură n-are, nemaiputînd cum să implore mila, mai mult primeşte fără să se roage. Slăbănogul nu mai cere de pomană de la slugă, cel putrezit de lepră supravieţuieşte propriului cadavru.

Dacă o sută de guri aş avea şi o sută de limbi grăitoare
N-aş putea să rostesc suferinţele pînă la capăt.

În legiunea acestora păşeşte, prin ei îl caută pe Cristos, prin noroaiele lor se-nălbeşte ; astfel, bancher al săracilor şi solie a nevoiaşilor, se grăbeşte către cer. Alţi soţi împrăştie pe mormintele soţiilor violete, roze, crini şi flori purpuree, prin asemenea jertfe molcomindu-şi durerea din piept ; Pammachius al nostru stropeşte cenuşa sfîntă şi venerabilele oase cu balsamul milei...

să se avînte atît de emoţionant liric, nu se referă deloc la lumea aceasta; propaganda sa, îndreptată explicit înspre idealul ascetic-virginal, este potrivnică procreaţiei şi tinde la distrugerea a ceea ce este pămîntesc; numai cu greu şi parţial se lasă el înduplecat de rezistenţa, care apăruse încă de pe atunci, să facă unele concesii. Şi flacăra sa este sumbră, iar contrastul dintre fastul vorbirii şi etosul tenebros-mortificant, cufundarea în oribilul care contorsionează viaţa şi o urăşte, sînt şi la el aproape insuportabile. Nu pentru ultima dată întîlnim la acest autor o convingere ascetică, ostilă lumii, într-un stil hipercoloristic; aceasta rămîne o tradiţie creştină; dar la el efectul este cu atît mai sumbru, cu cît vocile contrare, ale bucuriei de viaţă, care se aud pretutindeni în barocul de mai tîrziu, chiar şi în evlavia cea mai extatică, lipsesc în cazul său cu desăvîrşire; defensiva întunecată, disperată, a Antichităţii în decădere nu mai era, după cît se pare, în stare să dea naştere unor astfel de voci.

Dar există chiar şi la Părinţii Bisericii texte care vădesc un raport cu totul diferit, mult mai combativ şi dramatic faţă de realitatea contemporană şi în acelaşi timp şi o formă de exprimare cu totul diferită, mult mai puţin barocă, mult mai influenţată de tradiţia clasică. Textul următor, pe baza căruia vreau să dovedesc aceasta, este capitolul 8 din cartea a 6-a din *Confesiunile* Sfîntului Augustin; persoana despre care se vorbeşte este Alypius, prietenul din tinereţe şi elevul lui Augustin; persoana căreia i se adresează (*Tu*) este Dumnezeu.

Non sane relinquens incantatam sibi a parentibus terrenam viam, Romam praecesserat, ut ius disceret; et ibi gladiatorii spectaculi hiatu incredibili et incredibiliter abreptus est. Cum enim aversaretur et detestaretur talia, quidam eius amici et condiscipuli, cum forte de prandio redeuntibus per viam obvius esset, recusantem vehementer et resistentem familiari violentia duxerunt in amphitheatrum, crudelium et funestorum ludorum diebus, haec dicentem: si corpus meum in illum locum trahitis, et ibi constituitis, numquid et animum et oculos meos in illa spectacula potestis intendere? Adero itaque absens, ac sic et vos et illa superabo. Quibus auditis illi nihilo segnius eum adduxerunt secum, idipsum forte explorare cupientes, utrum posset efficere. Quo ubi ventum est, et sedibus, quibus potuerunt, locati sunt, fervebant omnia imanissimis voluptatibus. Ille autem clausis foribus oculorum interdixit animo, ne in tanta mala procederet, atque utinam et aures obturavisset. Nam quodam pugnae casu, cum clamor ingens totius populi vehementer eum pulsasset, curiositate victus et quasi paratus quicquid illud esset etiam visu contemnere et vincere, aperuit oculos; et percussus est graviore vulnere in anima, quam ille in corpore, quem cernere

concupivit, ceciditque miserabilius, quam ille quo cadente factus est clamor: qui per eius aures intravit, et reseravit eius lumina, ut esset, qua feriretur et deiiceretur, audax adhuc potius quam fortis animus; et eo infirmior, quod de se etiam praesumpserat quod debuit tibi. Ut enim vidit illum sanguinem, immanitatem simul ebibit, et non se avertit, sed fixit adspectum, et hauriebat furias, et nesciebat; et delectabatur scelere certaminis, et cruenta voluptate inebriabatur. Et non erat iam ille qui venerat, sed unus de turba ad quam venerat, et verus eorum socius a quibus adductus erat. Quid plura? Spectavit, clamavit, exarsit, abstulit inde secum insaniam qua stimularetur redire: non tantum cum illis a quibus prius abstractus est, sed etiam prae illis, et alios trahens. Et inde tamen manu validissima et misericordissima eruisti eum tu, et docuisti eum non sui habere, sed tui fiduciam; sed longe postea[6].

---

6. Fără să părăsească drumul sigur şi folositor ce-i tot fusese lăudat de părinţi, porni către Roma să studieze dreptul. De necrezut, acolo fu răpit, cu o patimă şi mai de necrezut, de spectacolele de gladiatori. Astfel de jocuri nu-i plăceau încă şi le ura, dar într-o zi, cîţiva prieteni şi colegi care se întorceau de la masă îi ieşiră în cale şi-l duseră glumind, cu forţa, deşi se-mpotrivea din răsputeri, către amfiteatrul unde în zilele acelea aveau loc întrecerile crude şi sîngeroase. Le spuse lor: „Dacă trupul mi-l tîrîţi acolo şi-l ţintuiţi pe loc, oare-aţi putea cugetul şi ochii să mi-i îndreptaţi spre arenă? Şezînd, voi fi absent şi învingător asupra voastră şi asupra celor ce vedeţi". Prietenii, auzind acestea, nu-l lăsară deloc, ba dimpotrivă, doreau să afle dacă va putea să facă ce-a spus. Ajunşi în fine şi găsindu-şi locuri pe unde putură, în jurul lor totul fierbea de pasiunile cele mai sălbatice. Cu ferestrele ochilor închise, opri cugetul să se coboare printre atîtea păcate; numai de ar fi putut să-şi astupe şi urechile! Dar cînd la un moment al luptei tresări de un urlet puternic al mulţimii, învins de curiozitate şi convins că orice ar fi, chiar uitîndu-se, va putea să dispreţuiască şi să biruie, deschise ochii, dar atunci şi în suflet fu lovit de o mai grea rană decît trupul celui pe care vru să-l vadă şi fu răpus mai mizerabil decît gladiatorul pentru care se iscase larma. Îi pătrundea prin urechi şi îi deschidea ochii croindu-şi calea spre a-l răni şi a-l doborî, căci pe atunci cugetul îi era mai degrabă îndrăzneţ decît vajnic şi, zic eu, cu atît mai slab cu cît se încredea mai mult în el însuşi decît în Tine. Astfel, cînd văzu sîngele, îi sorbi totodată şi cruzimea şi nu se-ntoarse, ci îşi ţintui privirea, sugînd mînia fără să ştie; se desfăta de lupta criminală şi se îmbăta în plăcerea-nsîngerată. Şi nu mai era el acelaşi ce venise, ci unul din gloata cu care se-nhăitase, tovarăş demn al celor de care a fost adus. Ce să mai zic? Privea, striga, se perpelea; luase cu el nebunia care-l îmboldea să se întoarcă, nu numai cu cei de care a fost tîrît întîia oară, ci înaintea lor şi împingînd şi pe alţii. Dar Tu, cu mîna puternică şi milostivă, l-ai smuls şi l-ai învăţat să se încreadă nu în el, ci în Tine; însă asta mult mai tîrziu.

Şi aici se manifestă forţele timpului – sadismul, beţia de sînge –, iar magicul senzual predomină asupra raţionalului şi eticului. Dar se duce o luptă, duşmanul este recunoscut, şi puterile sufletului sînt mobilizate contra lui. Duşmanul se arată aici în marea sugestie colectivă a beţiei de sînge, care împresoară în acelaşi timp toate simţurile ; cînd apărarea închide porţile ochilor, îşi croieşte drum prin urechi şi forţează prin aceasta şi deschiderea ochilor. Apărarea se încrede şi acum încă în sîmburele cel mai dinăuntru, în forţa hotărîrii lăuntrice, în voinţa conştientă de refuz. Dar conştiinţa cea mai lăuntrică nu rezistă nici o clipă ; ea se schimbă îndată şi forţele stăvilite pînă atunci printr-un efort anevoios al voinţei, care fuseseră în slujba apărării, trec de partea duşmanului. Vedem ce înseamnă asta. Împotriva tendinţei de nivelare a vulgului, împotriva poftelor nemăsurate şi iraţionale, împotriva farmecului forţelor magice, luminata cultură clasică dispunea de arma stăpînirii de sine individualiste, aristocratice, măsurate şi raţionale ; diferitele sisteme etice erau de acord în privinţa faptului că un om cultivat, conştient de sine însuşi, este capabil prin forţe proprii să evite excesul, care nu putea prinde rădăcini într-însul împotriva voinţei sale. Şi învăţătura maniheistă, de care Alypius se apropiase încă de pe atunci, se bazează pe cunoaşterea binelui şi răului. De aceea, fără să-şi facă mari griji, el se lasă tîrît *familiari violentia* în amfiteatru ; el se încrede în ochii săi închişi şi în voinţa sa hotărîtă. Dar conştiinţa de sine individualistă, mîndră, este răsturnată cît ai clipi din ochi, şi nu se prăbuşeşte numai un oarecare Alypius, nu cad numai mîndria şi fiinţa sa cea mai intimă, ci întreaga cultură raţional-individualistă a Antichităţii clasice : Platon şi Aristotel, şcoala stoică şi Epicur. Cupiditatea arzătoare i-a măturat cu o singură mare furtună : *et non erat iam ille qui venerat, sed unus de turba ad quam venerat*. Individul cu nobilă încredere în sine însuşi, liber în alegerea sa personală, detestînd excesul, a devenit un ins oarecare din masă şi nu numai atît : aceleaşi forţe care i-au dat putinţa să se ţină mai mult timp şi cu mai multă hotărîre decît alţii departe de sugestia colectivă, aceeaşi energie care pînă acum l-a făcut capabil de o viaţă proprie, mîndră, sînt puse acum la dispoziţia masei şi a naturii ei instinctuale ; nu numai că a fost corupt, ci el însuşi a devenit un corupător ; ceea ce înainte a detestat acum iubeşte ; nu numai că-şi face de cap împreună cu ceilalţi, ci înaintea tuturor celorlalţi : *non tantum cum illis, sed prae illis, et alios trahens*. După cum e şi natural la un tînăr stăpînit de o mare şi pasionată putere de viaţă, el nu cedează puţin cîte puţin, ci se aruncă în extrema cealaltă ; răsturnarea e completă ; şi o astfel de trecere de la o extremă la alta este în acelaşi timp foarte creştină ; aşa ca Petru în scena lepădării (şi invers decît Pavel în drumul spre Damasc), el cade cu atît mai adînc, cu cît se afla mai sus înainte – şi întocmai ca Petru, se va ridica din

nou. Căci înfrîngerea sa nu este definitivă; dacă Dumnezeu îl va fi învăţat să se încreadă în el şi nu în sine însuşi – şi înfrîngerea sa este tocmai primul pas pe calea acestei învăţături –, atunci va triumfa. În lupta sa împotriva beţiei magice, creştinismul dispune de alte arme decît cele ale marii culturi antice raţional-individuale; căci el însuşi este o mişcare pornită din adînc, atît din adîncul mulţimii, cît şi din adîncul sentimentului nemijlocit; el poate combate duşmanul cu propriile sale arme. Magia sa nu este mai puţin magie decît beţia de sînge şi ea e mai puternică, fiindcă e mai ordonată, mai umană şi mai plină de speranţă.

Un astfel de text, oricîte trăsături sumbre ale realităţii epocii ar trăda, denotă cu totul alt caracter decît Amian şi chiar decît pasajul citat din Ieronim. Ceea ce îl deosebeşte la prima privire de celelalte texte este căldura luptei dramatic-umane; Alypius trăieşte şi luptă; alături de el, nu numai personajele lui Amian, ci chiar şi Pammachius din textul lui Ieronim nu sînt decît scheme rigide, al căror interior nu se vădeşte. Acesta este elementul decisiv, care îl deosebeşte complet pe Augustin de stilul epocii sale, în măsura în care îl cunosc eu; el simte şi redă nemijlocit viaţa omenească ce trăieşte în faţa ochilor noştri. Mijloacele stilistice ale retoricii, pe care nu le dispreţuieşte cîtuşi de puţin, nici în textul acesta, nici în altele, mi se par a fi în totalitatea lor mai apropiate de modurile vechiului clasicism ciceronian decît ceea ce am găsit la Amian şi Ieronim; acel *spectavit, clamavit, exarsit, abstulit inde* etc. extrem de dramatic aminteşte de figura din a doua cuvîntare catilinară *abiit, excessit, evasit, erupit*, faţă de care este de altfel mult superior prin creşterea într-adevăr plină de conţinut şi prin trecerea nemijlocită la tonul obiectiv – şi mai găsim şi în alte părţi, mai ales în partea a doua a textului, o mulţime de figuri lexicale, antiteze şi paralelisme de propoziţii. Elementul retoric apare mai clasic ca la Amian sau Ieronim; dar este totuşi evident şi putem recunoaşte la prima vedere că nu avem de-a face cu un text clasic; există în ton ceva presant, impulsiv, dramatic, iar în formă predomină parataxa, două lucruri care, atît izolat, cît şi în ansamblu, par cu totul neclasice. Considerînd de pildă propoziţia *nam quodam pugnae casu* etc., care conţine o mulţime de membri introduşi hipotactic, rezultă că ea culminează cu o mişcare în acelaşi timp dramatică şi paratactică: *aperuit oculos, et percussus est* etc. – şi îţi aminteşti, urmărind acea impresie, de anumite pasaje biblice, care se oglindesc în Vulgata în modul următor: *Dixitque Deus: fiat lux, et facta est lux*[7]; sau: *ad te clamaverunt, et salvi facti sunt; in te speraverunt, et non sunt confusi*[8] (*Psalmi* 22, 6); sau:

7. Şi spuse Domnul să se facă lumină, şi lumină s-a făcut.
8. Către Tine îşi îndreptară glasul şi au fost salvaţi; în Tine crezură şi nu s-au înşelat.

Flavit spiritus tuus, et operuit eos mare[9] (*Exod* 15, 10); sau: *aperuit Dominus os asinae, et locuta est*[10] (*Numeri* 22, 28); unde peste tot în locul hipotaxei cauzale sau cel puţin temporale, la care te-ai aştepta în latina clasică (fie prin *cum* sau *postquam*, fie prin ablativul absolut sau o construcţie participială), a trecut parataxa cu *et*; ceea ce nu slăbeşte cîtuşi de puţin legătura dintre cele două fapte, ci dimpotrivă, subliniază în mod emfatic această legătură tot aşa după cum este mai dramatic să spui: el deschise ochii şi atunci îl izbi... decît să formulezi: cînd deschise ochii, sau: deschizînd ochii, îl izbi...

Această observaţie asupra punctului culminant al propoziţiei *aperuit oculos, et percussus est* este numai un simptom al unui fapt mult mai general: Augustin întrebuinţează, ce-i drept, stilul perioadei clasice şi figurile sale retorice (în mod cu totul conştient, cum reiese din explicaţiile lui din cartea a 4-a scrierii *De doctrina christiana*), dar nu se lasă dominat de el; natura sa dinamică, pătrunzătoare, exclude o integrare în procedeul comparativ rece, raţional, care ordonează lucrurile de sus, al stilului clasic şi mai ales al celui roman; cît de des juxtapune el, mai ales unde este vorba de o dezvoltare dramatică, părţi de propoziţie se poate urmări peste tot în textul nostru: *Trahitis, et ibi constituitis*; *adero ac superabo*; *interdixit, atque utinam obturavisset* (o mişcare augustinică ce nici în alte părţi nu este rară, dar aici foarte specifică); *aperuit, et percussus est, ceciditque*; *intravit et reseravit*; *ebibit, et non se avertit, sed fixit, et nesciebat, et delectabatur, et inebriabatur, et non erat iam ille*.

Aceasta ar fi imposibil în stilul clasic, fiind fără îndoială o parataxă biblică, după cum şi conţinutul însuşi, adică reprezentarea dramatică a unui proces interior, a unei răsturnări interioare, este evident creştin. *Et non erat iam ille qui venerat, sed unus de turba ad quam venerat*: aceasta este o propoziţie care, atît din punctul de vedere al formei, cît şi al conţinutului, n-ar putea fi imaginată în clasicismul antic; e creştină şi, mai mult, specific augustiniană, căci nimeni nu a urmărit fenomenul contradicţiei şi colaborării forţelor lăuntrice, alternarea relaţiei lor antitetice şi sintetice cu efectul lor într-o cercetare mai pasionată ca el; şi nu numai într-un caz practic, ca aici, ci şi în probleme pur teoretice, care în mîinile sale devin dramă; cea mai elocventă dovadă în acest sens ne-o oferă scrierea sa *De Trinitate* şi, dacă vrem să experimentăm pe baza unui alt exemplu, mărunt, dar caracteristic, cît de problematice şi în acelaşi timp cît de evidente sînt pentru el devenirea şi dezvoltarea, să parcurgem primele propoziţii din *Conf.* I, 8, în care este

9. Suflă duhul Tău şi marea se deschide în lături.
10. Deschise Domnul gura măgăriţei, şi aceasta glăsui.

vorba de trecerea de la copilărie la adolescenţă; un astfel de pasaj ar fi de neimaginat înainte de Augustin. Parataxa îi serveşte lui Augustin pentru exprimarea dinamicului dramatic, fiind vorba de cele mai multe ori de procese lăuntrice; în schimb, lipseşte aproape cu desăvîrşire ceea ce urmăresc Amian şi alţi autori ai epocii, chiar şi creştini, şi anume redarea sensibilă a faptelor externe, mai ales a elementului magic, patologic şi oribil. În textul nostru, care ar oferi destule ocazii pentru o astfel de reprezentare plastică, acestea sînt expediate prin cîteva cuvinte puternice, dar cu totul generale.

Totuşi şi aici procesul lăuntric, tragic şi problematic este integrat în realitatea concretă contemporană; s-a sfîrşit cu separarea stilurilor. Şi la autorii păgîni, după cum am văzut, zugrăvirea realităţii s-a strecurat în stilul sublim, amestecul stilurilor a pătruns din tradiţia iudeo-creştină în scrierile Părinţilor Bisericii într-o formă mult mai pură, alterată doar cîteodată prin contactul cu stilul fastuos al Antichităţii tîrzii. Miezul propriu-zis al învăţăturii creştine, întruparea şi patimile lui Isus, era, după cum am arătat mai sus (pp. 41 şi urm.), cu totul incompatibil cu principiul separării stilurilor. Cristos n-a apărut ca erou şi rege, ci ca un om de cea mai joasă provenienţă socială; primii săi învăţăcei au fost pescari şi meseriaşi, el se mişca în mediul de toate zilele al oamenilor de rînd din Palestina, stînd de vorbă cu vameşi şi tîrfe, cu săraci, şi bolnavi, şi copii; şi fiecare din acţiunile şi cuvintele sale erau cu toate acestea pline de cea mai înaltă şi profundă demnitate, mai de seamă decît tot ce s-a întîmplat vreodată; stilul în care s-au transmis aceste fapte nu presupunea deloc sau numai în foarte mică măsură o cultură retorică în sens antic, era un *sermo piscatorius*, şi cu toate acestea extrem de impresionant şi mai elocvent decît cea mai înaltă operă de artă retorică-tragică, cea mai impresionantă fiind descrierea patimilor. Că regele regilor a fost batjocorit, scuipat, biciuit şi răstignit ca un criminal de rînd – nararea acestor lucruri înlătură cu desăvîrşire, o dată ce a pus stăpînire pe conştiinţa oamenilor, estetica separării stilurilor; ea dă naştere unui nou stil sublim, care nu dispreţuieşte cîtuşi de puţin cotidianul şi care include în sine realismul sensibil, ba chiar urîtul, indecenţa, mizeria trupească; sau, altfel exprimat, ia naştere un nou *sermo humilis*, un stil inferior, valabil de fapt numai pentru comedie şi satiră, dar care îşi depăşeşte cu mult limitele, ajungînd să fie profund şi elevat, sublim şi etern. Am insistat într-alt loc asupra acestei legături de idei şi am atras cu acest prilej atenţia o dată („Sacrae Scripturae sermo humilis", [în] *Neuphilologische Mitteilungen*, Helsinki, 1941, 57) asupra rolului deosebit în această privinţă al lui Augustin; familiarizat atît cu lumea clasico-retorică, cît şi cu cea iudeo-creştină, el şi-a pus, poate pentru prima dată în mod conştient, problema opoziţiei

stilistice dintre cele două lumi şi a formulat-o foarte eficace în scrierea *De doctrina christiana* (4, 18), şi anume pornind de la paharul cu apă rece la *Matei* 10, 42.

Amestecul creştin de stiluri nu se evidenţiază prea mult în această perioadă timpurie (în Evul Mediu poate fi mult mai clar observat), fiindcă Părinţii Bisericii se folosesc rareori de ocazia de a se ocupa practic-imitativ de realitatea prezentă. Ei nu sînt nici poeţi, nici romancieri şi în general nici cronicarii timpului lor; preocuparea lor este teologică, mai ales apologetică şi polemică, ceea ce se vede şi în scrierile lor; pasaje de felul celor citate aici din Ieronim şi Augustin, care zugrăvesc o realitate actuală, nu sînt prea frecvente. Cu atît mai frecventă în schimb este activitatea lor de interpretare a realităţii – în primul rînd tălmăcirea Sfintei Scripturi, dar şi a marilor evenimente istorice, în special ale istoriei romanilor, pentru a le pune de acord cu concepţia istorică iudeo-creştină. Găsim şi aici aproape peste tot metoda figurală, despre care a fost vorba în repetate rînduri (pp. 20 şi 47 şi urm.) şi a cărei importanţă şi influenţă am încercat să le explicitez întru cîtva în altă parte („Figura", [în] *Archiv. Roman.*, 22, 436). Interpretarea figurală „stabileşte o legătură între două fapte sau personaje, în care una dintre ele nu are numai o semnificaţie proprie, ci o semnifică şi pe cealaltă, iar aceasta din urmă o include pe prima sau o împlineşte. Cei doi poli ai figurii sînt despărţiţi temporal, situîndu-se în timp totodată ca fapte sau persoane reale; amîndoi însă deopotrivă sînt cuprinşi în fluxul curgător care este viaţa istorică, şi numai înţelegerea – *intellectus spiritualis* – a conexiunii lor este un act spiritual". Practic este vorba în primul rînd aproape totdeauna de interpretarea *Vechiului Testament*, ale cărui episoade izolate sînt interpretate ca figuri sau profeţii reale ale evenimentelor *Noului Testament*; un exemplu se găseşte mai sus (pp. 47 şi urm.) şi un mare număr de exemple comentate în lucrarea citată. Acest mod de interpretare aduce, după cum uşor se vede, un element cu totul nou şi străin în considerarea antică a istoriei. Dacă, de exemplu, un eveniment ca jertfa lui Isaac este interpretat ca prefigurare a jertfei lui Isus, aşa încît în cel dintîi este, aşa-zicînd, vestit şi făgăduit al doilea, iar al doilea este „împlinirea" celui dintîi – *figuram implere* este expresia pentru aceasta –, atunci se stabileşte o conexiune între două evenimente care nu sînt legate nici cauzal, nici temporal, o conexiune care nu poate fi deloc stabilită în mod raţional în desfăşurarea orizontală, dacă admitem acest cuvînt în sensul extinderii temporale. Ea poate fi stabilită numai dacă legăm cele două evenimente pe linie verticală cu providenţa divină, care singură poate orîndui în felul acesta istoria şi poate da cheia pentru înţelegerea ei. Legătura temporal-orizontală şi cauzală a evenimentelor este desfăcută, „acum" şi „aici" nu mai constituie verigi ale unei

desfăşurări pămîntene, ci dimpotrivă, în acelaşi timp ceva ce a existat dintotdeauna şi se va împlini în viitor; şi de fapt, în faţa lui Dumnezeu, este ceva etern, de totdeauna, ce a şi fost desăvîrşit în desfăşurarea fragmentară pămînteană. Această concepţie a istoriei denotă o extraordinară unitate, dar ea era cu totul străină caracterului Antichităţii clasice, pe care a distrus-o pînă şi în structura limbii, cel puţin a limbii literare; limba literară, cu toate conjuncţiile sale cuminţi, fin diferenţiate, cu bogatele sale instrumente de ordonare sintactică, cu elaboratul său sistem de determinări temporale, a devenit complet inutilă din moment ce relaţiile pămîntene locale, temporale şi cauzale nu mai au nici o importanţă, din moment ce importantă a devenit exclusiv conexiunea verticală, care, pornind de la orice fapt, se îndreaptă în sus, convergînd spre Dumnezeu. Şi era firesc ca acolo unde aceste două concepţii, s-au întîlnit să se nască un conflict, precum şi încercarea unui compromis: între reprezentarea care leagă cu grijă unele de altele verigile faptelor, respectiv succesiunea temporală şi cauzală, menţinîndu-se la nivelul prim-planului pămîntean, pe de o parte – şi reprezentarea incoerentă, în salturi, care cere peste tot o interpretare de sus, pe de altă parte. Cu cît scriitorii creştini ai epocii patristice erau mai culţi în sens antic, cu cît aveau rădăcini mai adînci în cultura antică, cu atît mai mult trebuiau să simtă nevoia de a turna conţinutul creştinismului într-o formă care să nu fie numai o simplă traducere, ci o adaptare la propria tradiţie de gîndire şi de expresie. Şi aici Augustin se oferă drept exemplu: părţi mari din a sa *Civitas Dei*, mai ales de la cartea a 15-a pînă la a 18-lea, în care e vorba despre progresul (*procursus*) statului divin pe pămînt, arată străduinţa continuă de a completa interpretarea figural-verticală cu reprezentarea evenimentelor ce se succedă ca istorie internă. Să citäm ca exemplu un capitol oarecare, unde el comentează o povestire biblică, cum ar fi 16, 12; este vorba acolo de seminţia lui Terah, a tatălui lui Avraam, deci despre *Gen.* 11, 26, pe care Augustin o completează cu alte pasaje din Biblie, de pildă *Ios.* 24, 2. Subiectul capitolului este iudeo-creştin, ca de altfel şi interpretarea; totul stă sub semnul Cetăţii lui Dumnezeu, care, prefigurată de la Adam, este acum împlinită de Cristos; epoca Terah-Avraam este interpretată ca o verigă a planului divin de mîntuire, ca una din staţiunile succesiunii figurale de formaţii preliminare care vestesc, deocamdată fragmentar, Cetatea lui Dumnezeu, şi ea este comparată în acest sens cu epoca mai îndepărtată a lui Noe. Dar în acest cadru se vede străduinţa continuă de a umple golurile expunerii biblice, de a le completa cu alte pasaje biblice şi consideraţii proprii, de a stabili o conexiune fluentă a evenimentelor şi de a da interpretării, iraţională în sine pînă la limita extremă, o formă accesibilă raţiunii; aproape tot ce adaugă el expunerii biblice serveşte să clarifice raţional

situaţia istorică şi să pună de acord interpretarea figurală cu imaginea succesiunii istorice neîntrerupte de evenimente. Elementul clasic-antic, care pătrunde aici, se manifestă şi în limbă, ba în primul rînd în limbă: întîlnim perioade ce-i drept construite în grabă şi neartistice (exces de conjuncţii relative), dar care totuşi, cu bogăţia lor de particule conjunctive, cu hipotaxele lor temporale, comparative şi concesive precis nuanţate, cu construcţiile lor participiale, se deosebesc radical de citatul biblic redat, cu parataxa sa şi lipsa de verigi de legătură. Acest contrast între text şi citatele biblice poate fi constatat foarte des la Părinţii Bisericii şi aproape peste tot la Augustin; căci traducerea latinească a Bibliei respectase caracterul paratactic al originalului. Într-un astfel de pasaj din *De Civitate Dei* se recunoaşte foarte clar lupta care a avut loc, ca limbă şi ca obiect, între cele două lumi şi care ar fi putut duce printre altele la o raţionalizare amplă şi la o structurare sintactică a tradiţiei iudeo-creştine; dar nu s-a ajuns la aceasta. Sensibilitatea antică ajunsese mult prea fragilă: cea mai importantă şi eficace operă literară, traducerea Bibliei, a trebuit să imite stilul paratactic al originalului şi a venit prin aceasta în întîmpinarea tendinţelor limbii populare, în timp ce limba literară decădea; şi în cele din urmă a avut loc năvălirea germanilor, care, cu tot respectul sfielnic faţă de cultura antică, nu au fost în stare să preia tocmai elementul raţional şi fin articulat din punct de vedere sintactic al acesteia.

Astfel, interpretarea figurală a evenimentelor a rămas biruitoare; dar ea n-a oferit o compensaţie deplină pentru înţelegerea pierdută a conexiunii raţionale, cursive, pămînteşti, a lucrurilor, căci ea nu putea fi aplicată fără reticenţe la orice fapt, deşi nu au lipsit, firește, încercările de a interpreta de-a dreptul de sus orice eveniment cotidian. Aceste încercări trebuiau să se epuizeze din cauza multitudinii evenimentelor şi a neputinţei de a cunoaşte voia Domnului şi astfel domenii largi de fapte s-au văzut lipsite de un principiu pe baza căruia să fi putut fi integrate şi înţelese – mai ales atunci cînd Imperiul Roman, care, ca idee politică, dăduse cel puţin o directivă interpretării evenimentelor, s-a prăbuşit. Rămînea contemplarea, suportarea sau exploatarea situaţiei existente, de la caz la caz; era un material brut, preluat în cea mai brută formă. A durat multă vreme pînă cînd germenii din creştinism (amestecul stilurilor, adînca viziune a devenirii), ajutaţi de sensibilitatea popoarelor încă nevlăguite, au putut să-şi desfăşoare forţele.

IV

Sicharius şi Chramnesindus

Povestirea care urmează figurează în *Istoria francilor* a lui Grigore din Tours, VII, 47 şi IX, 19.

Gravia tunc inter Toronicos cives bella civilia surrexerunt. Nam Sicharius, Johannis quondam filius, dum ad natalis dominici solemnia apud Montalomagensem vicum cum Austrighisilo reliquosque pagensis celebraret, presbiter loci misit puerum ad aliquorum hominum invitacione, ut ad domum eius bibendi gracia venire deberint. Veniente vero puero, unus ex his qui invitabantur, extracto gladio, eum ferire non metuit. Qui statim cecidit et mortuos est. Quod cum Sicharius audisset, qui amicitias cum presbitero retinebat, quod scilicet puer eius fuerit interfectus, arrepta arma ad eclesiam petit, Austrighiselum opperiens. Ille autem hec audiens, adprehenso armorum aparatu, contra eum diregit. Mixtisque omnibus, cum se pars utraque conliderit, Sicharius inter clericos ereptus ad villam suam effugit, relictis in domo presbiteri cum argento et vestimentis quatuor pueris sauciatis. Quo fugiente, Austrighiselus iterum inruens, interfectis pueris aurum argentumque cum reliquis rebus abstulit. Dehinc cum in iudicio civium convenissent, et preceptum, esset ut Austrighiselus, qui homicida erat et, interfectis pueris, res sine audienciam diripuerat, censura legali condempnaretur. Inito placito, paucis infra diebus Sicharius audiens quod res, quas Austrighiselus deripuerat, cum Aunone et filio adque eius fratre Eberulfo retinerentur, postposito placito, coniunctus Audino, mota sedicione, cum armatis viris inruit super eos nocte, elisumque hospicium, in quo dormiebant, patrem cum fratre et filio interemit, resque eorum cum pecoribus, interfectisque servis, abduxit. Quod nos audientes, vehimenter ex hoc molesti, adiuncto iudice, legacionem and eos mittemus, ut in nostra presencia venientes, accepta racione, cum pace discederent, ne iurgium in amplius pulularet. Quibus venientibus coniunctisque civibus, ego aio : „Nolite, o viri, in sceleribus proficere, ne malum longius extendatur. Perdedimus enim eclesie filius ; mettuemus nunc, ne et alius in hac intencione careamus. Estote, questo, pacifici ; et qui malum gessit, stante caritate, conponat, ut

sitis filii pacifici, qui digni sitis regno Dei, ipso Domino tribuente, percipere. Sic enim ipse ait : Beati pacifici, quoniam filii Dei vocabuntur. Ecce enim, etsi illi, qui noxe subditur, minor est facultas, argento eclesie redemitur ; interim anima viri non pereat". Et hec dicens, optuli argentum eclesie ; sed pars Chramnesindi, qui mortem patris fratresque et patrui requerebat, accepere noluit. His discedentibus, Sicharius iter, ut ad regem ambularet, preparat, et ob hoc Pectavum ad uxorem cernendam proficiscitur. Cumque servum, ut exerceret opera, commoneret elevatamque virgam ictibus verberaret, ille, extracto baltei gladio, dominum sauciare non metuit. Que in terram ruente, currentes amici adprehensum servum crudeliter cesum, truncatis manibus et pedibus, patibolo damnaverunt. Interim sonus in Toronicum exiit, Sicharium fuisse defunctum. Cum autem hec Chramnesindus audisset, commonitis parentibus et amicis, ad domum eius properat. Quibus spoliatis, interemptis nonnullis servorum, domus omnes tam Sicharii quam reliquorum, qui participes huius ville erant, incendio concremavit, abducens secum pecora vel quecumque movere potuit. Tunc partes a iudice ad civitatem deducte, causas proprias prolocuntur ; inventumque est a iudicibus, ut, qui nollens accepere prius conposicionem domus incendiis tradedit, medietatem precii, quod ei fuerat iudicatum, amitteret – et hoc contra legis actum, ut tantum pacifici redderentur – alia vero medietatem conposiciones Sicharius reddered. Tunc datum ab eclesia argentum, que iudicaverunt accepta securitate conposuit, datis sibi partes invicem sacramentis, ut nullo umquam tempore contra alteram pars alia musitaret. Et sic altercacio terminum fecit.

(IX, 19) *Bellum vero illud, quod inter cives Toronicus superius diximus terminatum, in rediviva rursum insania surgit. Nam Sicharius, cum post interfectionem parentum Cramsindi magnam cum eo amiciciam patravissed, et in tantum se caritate mutua diligerent, ut plerumque simul cibum caperent, ac in uno pariter stratu recumberent, quandam die cenam sub nocturno tempore preparat Chramsindus, invitans Sicharium ad epulum suum. Quo veniente, resident pariter ad convivium. Cumque Sicharius crapulatus a vino multa iactaret in Cramsindo, ad extremum dixisse fertur : „Magnas mihi debes referre grates, o dulcissime frater, eo quod interficerem parentes tuos, de quibus accepta composicione, aurum argentumque superabundat in domum tuam, et nudus essis et egens, nisi hec te causa paululum roborassit". Hec ille audiens, amare suscepit animo dicta Sichari, dixitque in corde suo : „Nisi ulciscar interitum parentum meorum, amitteri nomen viri debeo et mulier infirma vocare". Et statim extinctis luminaribus, caput Sichari seca dividit. Qui parvolam in ipso vitae terminum vocem emittens, cecidit et*

mortuus est. Pueri vero, qui cum eo venerant, dilabuntur. Cramsindus exanimum corpus nudatum vestibus adpendit in sepis stipite, ascensisque aequitibus eius, ad regem petiit...[1]

---

1. Grele lupte lăuntrice porniră atunci între cetăţenii din Tours. Astfel, Sicharius, fiul răposatului Johannis, era la slujba naşterii Domnului în satul Montalomagensis împreună cu Austrighiselus şi alţi consăteni de-ai lor cînd preotul locului trimise un slujitor să invite pe cîţiva să vină acasă la el pentru a bea ceva. Slujitorul îşi împlinea porunca, dar deodată unul din cei ce fuseseră poftiţi scoase spada şi nu se sfii să-l străpungă. Căzu pe loc şi-şi dădu sufletul. De îndată ce la urechile lui Sicharius, care păstra legături de prietenie cu preotul, ajunse vestea că sluga acestuia a fost omorîtă, puse mîna pe arme şi se îndreptă spre biserică să-l aştepte pe Austrighiselus. La rîndul său, acesta, aflînd de pregătirile lui Sicharius, se înarmă cu tot dichisul spre a-i ieşi împotrivă. Se-ncăierară cu toţii avînd răniţi de o parte şi de cealaltă, iar Sicharius, strecurîndu-se printre clerici, fugi la moşia sa, lăsînd în casa preotului, împreună cu banii şi vestmintele, patru slugi rănite. Îndată ce ştiu de fugă, Austrighiselus dădu buzna şi, după ce ucise pe răniţi, ridică aurul şi argintul împreună cu celelalte lucruri rămase. Aduşi în faţa judecăţii concetăţenilor, s-a hotărît ca Austrighiselus, vinovat de omucidere şi care, după ce omorîse slujitorii, îşi însuşise bunurile fără o hotărîre judecătorească, să fie condamnat la amenda de cuviinţă. Sicharius era mulţumit de cele stabilite; aflînd însă după cîteva zile că lucrurile pe care le prădase Austrighiselus erau păstrate de Auno, fiul acestuia şi fratele lui, Eberulfus, rupse pacea şi, unindu-se cu Audinus, urni răzmeriţa şi dădu năvală în timpul nopţii asupra lor, cu oameni înarmaţi, spărgînd locul unde se odihneau şi ucigînd pe tată, fiu şi frate; după ce omorîră pe servitori, le luară şi bunurile împreună cu turmele. Cînd faptele ne-au ajuns la ureche, adînc loviţi de cele întîmplate, alăturîndu-ne judecătorului, trimiserăm la ei solie spre a-i chema în faţa noastră să primească dreptatea şi să plece în pace spre a nu întinde încălcarea legii. Sosind deci în faţa cetăţenilor adunaţi, le spun: „Încetaţi, oamenilor, a mai merge pe drumul fărădelegilor, să nu se lăţească răul mai mult. Am pierdut un fiu al bisericii, ne temem să nu fim lipsiţi şi de altul în învrăjbirea aceasta. Fiţi, vă cer, oameni paşnici, şi cine a făcut rău să se căiască în numele iubirii Domnului, dînd Lui ce se cuvine, ca nişte fii cuminţi şi demni de împărăţia Sa. Pentru că Domnul zice: «Fericiţi cei cuminţi că li se va spune fii ai Domnului!». Iată însă că şi aceştia, traşi la judecată şi fără mijloace, se răscumpără cu banii bisericii ca să nu să li se piardă sufletul". Zicînd, am oferit banii bisericii, dar partea lui Chramnesindus, care cerea răzbunată moartea tatălui, a fratelui şi a unchiului, nu a vrut să primească. Plecînd ei, Sicharius se gătea de drum să se ducă la rege; de aici însă plecă la Pectavus (Poitiers) să-şi vadă soţia. Ca să strunească o slugă în treaba ei, o lovi de mai multe ori cu varga, din toată puterea; acela, scoţîndu-şi sabia din cingătoare, nu se sfii să-şi răneasă stăpînul. Căzut la pămînt, alergară la el prietenii, prinseră sluga, o mutilară cumplit, tăindu-i mîinile şi picioarele şi o condamnară la furci. Între timp se auzi la

Citind acest text, avem în primul rînd impresia că ni se povesteşte foarte neclar o istorie cît se poate de încîlcită. Chiar şi celui care nu se lasă descumpănit de dezordinea ortografiei şi a desinenţelor îi va fi destul de greu să înţeleagă limpede despre ce se vorbeşte aici. „Pe vremea aceea au izbucnit între locuitorii din Tours grave lupte civile. Căci..." Acum ar trebui să urmeze cauza tulburărilor, dar urmează deocamdată, dependent de *nam*, o serie de antecedente istorice, şi anume faptul că într-un sat, în care un mare număr de oameni se adunaseră să sărbătorească Crăciunul, preotul locului a trimis un argat ca să invite la un chef pe cîţiva dintre cei adunaţi. Dar nu asta e cauza tulburărilor. Aceasta ne aminteşte de modul de a povesti întîlnit adeseori în limba vorbită, mai ales la vorbitori inculţi sau grăbiţi, ori neglijenţi.

Invitaţia preotului ne semnalează numai prima parte a unei serii de fapte pe care povestitorul nu reuşeşte să le cuprindă sintactic: el încearcă să ne

---

Tours că Sicharius ar fi murit. Ajungînd vestea la urechile lui, Chramnesindus îşi stîrni rudele şi tovarăşii şi porni către casa acestuia. Prădară, ucigînd cîţiva servitori, şi dădură foc caselor, atît la a lui Sicharius, cît şi la ale celorlalţi tovarăşi din sat, luînd cu ei turmele şi tot ce-au putut să care. Părţile chemate de jude în cetate îşi pledară fiecare cauza. Judecătorii au hotărît ca cel ce nu a vrut să primească înainte despăgubirea şi a dat foc la case să piardă jumătate din suma care i-a fost adjudecată – hotărîrea era luată împotriva legii, numai pentru a-i face să se potolească –, iar cealaltă jumătate a sumei să o plătească Sicharius ca amendă. Biserica dădu banii, cît se cădea, după hotărîrea primită, iar părţile se legară una alteia prin jurămînt să nu se mai hărţuie niciodată. Cu asta s-a pus capăt gîlcevii. (IX, 19) Acele lupte între cetăţenii din Tours, care mai înainte spusesem că s-au terminat, se aprinseră din nou în turbarea lor. Sicharius legă strînsă prietenie cu Chramnesindus, deşi acesta îi ucisese rudele, şi ajunse atît de mare frăţia între ei, încît adeseori mîncau împreună şi se culcau în acelaşi pat. Într-o zi, pe înserate, Chramnesindus pregăteşte un ospăţ la care-l pofteşte şi pe Sicharius. Acesta veni şi se aşezară împreună la masă. Ameţit de vin, Sicharius aruncă multe batjocuri lui Chramnesindus, iar în cele din urmă se spune că rosti: „Trebuie să-mi fii foarte recunoscător, prea scumpe frate, că ţi-am ucis rudele, fiindcă ai primit pentru ei despăgubire, aşa că acum aurul şi argintul sînt din belşug în casa ta; gol şi nepricopsit ai fi fost dacă nu ţi-ai fi refăcut în felul ăsta starea". Auzindu-l, cu inima înveninată de cele ce-i spusese, îşi şopti în sine: „Dacă nu voi răzbuna moartea alor mei trebuie să-mi lepăd numele de bărbat pentru cel de femeiuşcă slabă". Şi deodată, stingînd feştilele, spintecă cu spada capul lui Sicharius ce mai grăia slab ceva în ultima clipă a vieţii, căzu şi rămase mort. Slugile care-l însoţiră o luară la fugă. Chramnesindus anină într-un par al împrejurimii trupul lipsit de viaţă şi despuiat de haine, iar el încălecă şi se duse la rege...

explice cauza evenimentelor anticipate în prima propoziţie principală, e încurcat însă de mulţimea datelor necesare pentru aceasta: el nu are nici puterea de a le organiza într-o singură perioadă, cu ajutorul unui sistem de propoziţii secundare, nici prevederea ca, ştiind acest lucru, să scape din încurcătură cu ajutorul unei propoziţii introductive ordonatoare (de pildă „lucrurile s-au întîmplat aşa"). În contextul în care se află, *nam* e neprecis şi nejustificat, tot aşa ca în propoziţia ulterioară, alcătuită similar: *nam Sicharius cum post interfectionem* etc., căci nici aici *nam* nu introduce cauza noii izbucniri a tulburărilor, ci numai prima parte a unui material faptic alcătuit din mai multe părţi; în ambele cazuri impresia de dezordine este considerabil întărită prin schimbarea subiectului – în ambele cazuri propoziţia începe cu Sicharius ca subiect, pe care Grigore îl consideră, evident, de ambele dăţi ca personaj principal, şi în ambele cazuri el este nevoit să introducă ulterior subiectul acelei părţi a întîmplării, pe care doar el e în stare să o expună într-o singură frază, astfel că frazele devin monştri gramaticali. Comentatorii (Bonnet, ca şi Löfsted în comentariul său la *Peregrinatio Aetheriae*) ne-au învăţat, ce-i drept, că în latina vulgară *nam* îşi pierduse forţa expresivă iniţială, ca atîtea alte particule de legătură latineşti, odinioară atît de clare şi concise; că nu mai este cauzal, ci că indică doar incolor o continuare sau trecere. Dar aceasta nu este încă deloc situaţia din cele două pasaje citate de noi din Grigore. Dimpotrivă, Grigore sesizează încă semnificaţia cauzală, el o aplică, dar într-un fel încîlcit şi neprecis. Se vede poate pe baza unor astfel de exemple, cum *nam* a slăbit în calitatea sa de particulă cauzală în urma multor atare întrebuinţări laxe – aici procesul de slăbire se află încă în curs, el nu este încă desăvîrşit. Vrednic de remarcat e faptul că astfel de procese, care de bună seamă au loc mereu în limba vorbită, pătrund în limba scrisă a unui om ca Grigore din Tours, care se trage dintr-o familie nobilă şi este o apariţie însemnată în epoca şi în ţara sa.

Să mergem mai departe. Argatul care transmite invitaţia e omorît „de unul din invitaţi". De ce? Nu ni se spune. Că ucigaşul a fost Austrighiselus sau unul din ceata sa se poate deduce numai din cele ce urmează, deoarece Sicharius vrea să se răzbune pe el pentru fapta sa; de spus nu ni se spune însă; iar brusca introducere a diferitelor clădiri în care se desfăşoară luptele – biserica, locuinţa preotului – şi cuvintele *inter clericos ereptus* ne dau numai o imagine destul de confuză a faptelor; se simte lipsa unor verigi explicative intermediare. În schimb, altele apar excesiv de amănunţit. De ce Grigore nu declară simplu: unul din invitaţi a omorît argatul? El spune: ...*extracto gladio, eum ferire non metuit. Qui statim cecidit et mortuus est*, atît de amănunţit tratează el acest fapt secundar, important numai prin efectul său, dar a cărui cauză o trece sub tăcere (ceea ce, oricum, ar fi fost mai important

de cunoscut decît faptul că argatul a căzut înainte de a muri!). În propoziţia următoare, el se teme că cititorul ar fi putut pierde firul, căci consideră necesar să adauge: *quod scilicet puer eius fuerit interfectus* – dar numai un cititor cu o foarte redusă putere de înţelegere ar fi putut uita aceasta! În schimb, cu *Austrighiselum opperiens* atribuie aceluiaşi cititor destul spirit asociativ, deoarece a omis să ne comunice că Austrighiselus ar avea vreo legătură cu crima – ba chiar că toată întrunirea aceea sărbătorească nu s-ar găsi în acelaşi loc, aşa cum ar trebui să presupunem de fapt. Şi continuă în acelaşi fel. Propoziţia care tratează despre prima înfăţişare la judecată (*dehinc cum in iudicio...*) nu conţine nici un verb regent; următoarea este un monstru, din cauza construcţiilor participiale puse una peste alta, cu totul lipsite de sistem din punct de vedere gramatical: *inito placito, postposito placito, coniunctus Audino, mota sedicione, elisumque hospicium*; interpretarea istorico-juridică şi traducerea ambelor propoziţii sînt extrem de dificile (după cum toată partea juridică a prilejuit o controversă, odinioară foarte discutată, între Gabriel Monod şi Fustel de Coulanges, *Revue historique*, XXXI, 1886, şi *Revue des questions historiques*, XLI, 1887); cauza o găsim nu numai în sensurile multiple ale cuvîntului *placitum*, ci şi în structura neclară a limbii în genere; şi aceasta la rîndul ei trădează că Grigore însuşi nu este în stare să rînduiască în mod clar evenimentele.

Austrighiselus dispare, fără ca noi să aflăm ce s-a întîmplat cu el; persoane noi sînt introduse în mod surprinzător şi numai ocazional şi incomplet aflăm în ce fel stau ele în legătură cu faptele; cuvîntarea ţinută de Grigore ca să potolească spiritele poate fi înţeleasă numai prin darul imaginaţiei, căci cine este *illi, qui noxe subditur* şi cine este acel *vir*, al cărui suflet nu trebuie să piară? În schimb, relatarea, de importanţă secundară pentru întreg, a călătoriei lui Sicharius la Poitiers şi a rănirii lui de către un argat – al cărei interes pentru întregul acţiunii rezidă numai în faptul că pe baza ei s-a răspîndit zvonul fals despre moartea sa – este încărcată de amănunte. Cînd ni se povesteşte a doua înfăţişare la judecată sau întîlnirea de împăciuire, trebuie iar să depunem un efort pentru a ne da seama despre care partidă şi despre care bani este vorba de fiecare dată. Şi în întreg fragmentul întîi (care provine din cartea a 7-a) apar, ce-i drept, numeroase, adeseori foarte stîngace propoziţii subordonate – străduinţa de a scrie în perioade este evidentă –, dar nu apar deloc conjuncţii cauzale sau concesive clare, cu excepţia lui *quoniam* din citatul biblic şi a lui *etsi*, al cărui sens nu-mi este însă cu totul clar; dar e mai degrabă condiţional (= *si*) decît cauzal sau concesiv. Al doilea fragment (provenind din cartea a 9-a) nu dă tot aceeaşi impresie, deoarece se concentrează curînd asupra unei singure scene, în care evidenţa este mai importantă decît ordinea. Dar şi aici

propoziţia care formează expoziţiunea, *Nam Sicharius*, despre care am vorbit mai sus, este o formaţie monstruoasă.

Bineînţeles că un autor clasic ar fi orînduit mult mai clar faptele – presupunînd că şi-ar fi dat osteneala să le prezinte. Îndată ce ne punem întrebarea cum ar fi povestit Cezar, sau Tit Liviu, sau Tacit, sau chiar Amian această istorie, ne este de la bun început foarte limpede că ei nu ar fi povestit-o deloc. Pentru ei şi publicul lor o astfel de istorie nu ar fi prezentat nici cel mai mic interes. Cine sînt Austrighiselus, Sicharius şi Chramnesindus? Nu sînt nici măcar capi gentilici, şi în perioada de glorie a Imperiului încăierările lor sîngeroase nu ar fi dat funcţionarului conducător al provinciei nici măcar ocazia să trimită un raport special la Roma. Această consideraţie ne arată clar cît de îngust este orizontul lui Grigore, cît de puţin se ridică el la o privire generală asupra unui întreg mare şi interdependent, cît de puţin este el în stare să-şi rînduiască materialul în funcţie de punctele de vedere valabile odinioară. Imperiul nu mai există; Grigore nu se mai află într-un loc unde toate veştile din *orbis terrarum* converg, sînt triate şi rînduite în funcţie de importanţa lor pentru Imperiu; el nu dispune nici de sursele de informare existente odinioară, nici de sentimentul cu care erau redactate ştirile. El nu are o privire de ansamblu nici măcar asupra Galiei; o mare parte a operei sale, cea mai preţioasă fără îndoială, se referă la cele trăite de el în dioceza sa, sau la cele ce i se comunicau din regiunile învecinate; materialul său se limitează în esenţă la ceea ce a putut vedea el însuşi. Grigore nu dispune de un punct de vedere politic în sensul vechi şi, dacă putem măcar vorbi la el de aşa ceva, acesta ar fi interesul bisericii; dar şi aici privirea lui de ansamblu este redusă; el nu poate cuprinde mental biserica întreagă, încît acest lucru să reiasă pregnant din opera sa; totul rămîne local delimitat, atît material, cît şi spiritual. În schimb, spre deosebire de predecesorii săi antici care lucrau adeseori pe baza unor relatări indirecte şi adaptate, el a asistat personal la cele mai multe din întîmplările relatate în *Istoria francilor* sau le-a aflat din relatarea orală directă a celor care le-au trăit; ceea ce corespunde instinctului său natural, căci pe el îl interesează nemijlocit ce fac oamenii, aceştia devin interesanţi pentru el chiar în felul cum se mişcă în jurul lui, fără a ţine cont de elementul politic într-o conexiune mai largă; în măsura în care acesta apare, Grigore tratează chiar şi elementul politic într-o formă vădit uman-anecdotică; astfel, opera sa capătă un caracter care e mult mai apropiat de memoriile personale decît orice operă a vreunui istoriograf roman – cît de diferit este cazul lui Cezar cred că nu mai necesită să demonstrez.

Un autor antic mai vechi nici n-ar fi scris această istorie; dacă ea ar fi fost de neînlocuit pentru înţelegerea unui context politic mai larg, ar fi

expediat-o în trei rînduri. Acolo unde o serie de acte violente capătă o importanţă în sine din punct de vedere politic – să ne gîndim de exemplu la Iugurta şi verii săi din Salustiu –, se expune în prealabil, raţionalizat pînă în cele mai mici amănunte şi augmentat retoric, sistemul de motive politice; amănunte scenice lipsite de interes politic sînt indicate cel mult ocazional, pe scurt, aşa cum este de pildă cazul cu cuvintele *occultans sese tugurio muliebris ancillae*, la uciderea lui Hiempsal (*Iugurta*, 12). Grigore însă se străduieşte, uneori stîngaci şi prolix, adeseori însă cu mare efect, să redea evidenţa faptelor. „...preotul din sat a trimis un argat, ca să invite cîţiva oameni să vină să bea în casa sa. Cînd argatul a sosit, unul dintre invitaţi a tras sabia şi nu s-a sfiit să-l rănească. Acesta a căzut îndată şi a murit." Aceasta este, chiar dacă într-o manieră foarte simplă, o povestire vie; căci altfel nu era nevoie să se amintească nici că argatul a sosit, nici că a căzut. Aceeaşi este situaţia cu atacul vindicativ asupra lui Austrighiselus; ce-i drept, el nu e prea clar în ceea ce priveşte indiciile topografice, dar se simte din nou străduinţa de a prezenta cît mai evident toate stadiile întîmplării; şi acelaşi lucru este valabil şi pentru explicaţia, cu totul lipsită de importanţă pentru desfăşurarea ulterioară a acţiunii, dintre Sicharius şi argatul său. Cel mai specific şi sesizant exemplu pentru străduinţa lui Grigore de a ajunge la evidenţa sensibilă este însă în textul nostru uciderea lui Sicharius. Felul cum cei doi, dintre care unul ucisese cu puţin timp înainte cele mai apropiate rude ale celuilalt, s-au împrietenit aşa de mult şi au devenit atît de nedespărţiţi, încît mîncau şi dormeau împreună, cum Chramnesindus l-a invitat iar o dată pe Sicharius la masă, cum Sicharius beat îl aţiţă prin cuvintele sale deşănţate pe celălalt să se răzbune pentru toate deodată şi în sfîrşit uciderea însăşi – toate acestea sînt sensibil evidente şi denotă o străduinţă de a reda nemijlocit realitatea, cum n-au încercat niciodată istoriografii romani (nici stilul fastuos descriptiv al lui Amian nu este imitativ) şi cum nici nu s-ar putea găsi în toată literatura antică cu conţinut serios; în afară de aceasta, din punct de vedere psihologic, pasajul e extraordinar, o scenă deosebit de impresionantă între doi oameni, scenă pătrunsă de atmosfera ciudată a epocii merovingiene; cruzimea neaşteptată care stinge orice amintire din trecut exclude orice calcul pentru viitor, iar pe de altă parte extrem de mica eficacitate a moralei creştine, care, expusă în cea mai primitivă formă, nu poate fi totuşi înţeleasă de sufletele barbare – toate acestea apar pregnant în scena respectivă. Bănuiala plauzibilă, ca Chramnesindus să-l fi atras conştient pe Sicharius într-o capcană – ca prietenia să fi fost doar simulată din partea lui, pentru a da duşmanului iluzia siguranţei –, Grigore n-o reţine şi poate că are dreptate, deoarece el cunoştea oamenii în mijlocul cărora trăia; pe toată întinderea operei sale găsim fapte inconştiente

similare. Se pare într-adevăr că cei doi s-au împrietenit sincer atît de mult, încît în conştiinţa lor, activă numai în clipa prezentă, nu şi-au dat deloc seama cît de nenaturală şi periculoasă este o astfel de prietenie; şi că două-trei cuvinte lipsite de tact, spuse la beţie, au readus la suprafaţă dintr-o dată amintirea trecutului, au reaprins ura uitată, crima datorîndu-se deci hotărîrii momentului; ceea ce este cu atît mai verosimil, cu cît Chramnesindus, după cum reiese din cele ce urmează, şi-a creat o proastă situaţie prin fapta sa, căci Sicharius avea o apărătoare puternică în persoana reginei Fredegunda; dacă Chramnesindus ar fi stat puţin pe gînduri, probabil că ar fi procedat altfel. Grigore povesteşte toate acestea fără comentariu, într-un mod pur dramatic, schimbînd timpul şi trecînd la prezent, îndată ce se apropie de evenimentul decisiv; şi atunci foloseşte vorbirea directă, atît pentru lăudăroşeniile lui Sicharius beat, cît şi pentru ceea ce se întîmplă în sufletul lui Chramnesindus. Ambele secvenţe de vorbire directă redau nemijlocit cele spuse într-adevăr, respectiv cele simţite, fără nici o reacţie retorică; cuvintele lui Sicharius sună de parcă ar fi fost traduse din nou din limba vulgară în care au fost rostite („după cum se spune", *dixisse fertur*) în latina stîngace a lui Grigore; în româneşte ar putea fi tălmăcite cam aşa: „De fapt, tu trebuie să-mi fii foarte recunoscător, frăţioare, că ţi-am omorît rudele; datorită despăgubirii pe care ai încasat-o, tu ai ajuns un om cu stare; n-ai avea acum ce să muşti şi să rupi, dacă această afacere nu te-ar fi refăcut oarecum". Şi foarte eficace, în ciuda nepăsării, reacţia lui Chramnesindus e redată într-un monolog interior: „N-aş fi demn să mă numesc bărbat, ar trebui să mi se spună muiere neajutorată, dacă n-aş răzbuna moartea rudelor mele" – şi îndată apoi lumina se stinge, Sicharius este omorît, nu lipseşte nici horcăitul dinainte de moarte şi încă o dată *cecidit et mortuus est*; Grigore nu lasă să-i scape trupul care cade.

Aşadar o scenă pe care un istoriograf antic n-ar fi socotit-o niciodată demnă de a fi descrisă Grigore o povesteşte cît se poate de plastic; şi poate tocmai aceasta l-a tentat în descrierea ei. Dacă citim de pildă istoria fugii ostaticului Attalus (3, 15; ea a servit lui Grillparzer ca material pentru comedia *Weh dem, der lügt*), întîlnim scena în care fugarii se ascund de urmăritori după un tufiş de mure; şi tocmai în faţa acestui tufiş se opresc călăreţii: *dixitque unus, dum equi urinam proiecerint...*[2] Care din autorii antici ar fi dat un astfel de detaliu? Se vede cum, pentru a crea atmosferă, Grigore inventează astfel de lucruri, cu totul spontan, din nevoia propriei sale imaginaţii – doar n-a fost de faţă! E clar că el se străduieşte să facă vizibil, palpabil, accesibil tuturor simţurilor, ceea ce povesteşte. La aceasta

2. Spuse unul, în timp ce caii îşi goleau udul băşicilor.

îi serveşte şi specificul stilului său, numeroasele secvenţe scurte de vorbire directă, de care se serveşte oricînd află ocazia potrivită – în felul acesta el transformă oriunde poate povestirea într-o scenă. De rolul vorbirii directe în istoriografia antică ne-am mai ocupat cu alt prilej (pp. 40 şi 46): ea este întrebuinţată acolo aproape numai pentru cuvîntări mari cu caracter retoric, elementul afectiv şi dramatic dintr-însa este pur retoric; materialul faptic este ordonat şi dominat, dar nu se concretizează. Grigore în schimb introduce dialoguri şi alte scurte manifestări ale personajelor, care izbucnesc deodată şi transformă clipa într-o scenă. Seria lungă de scene în care el pune să vorbească unul sau doi oameni în latina lui grosolană, ce-l stînjeneşte uneori, dar care ar vrea aşa de mult să fie literară şi din care pare să irupă totuşi mereu forţa concretă a limbii vulgare, nu poate fi enumerată aici. Cîteva exemple (unul este chiar scena omorului despre care am vorbit) vreau să amintesc măcar: în istoria lui Attalus, discuţia dintre bucătar şi stăpînul său (*rogo ut facias mihi prandium quod admirentur et dicant quia in domu regia melius non aspeximus*[3], III, 15; tot acolo, discuţia nocturnă dintre bucătar şi ginere); în lupta pentru obţinerea episcopatului la Clermont, ameninţările preotului Cato la adresa arhidiaconului Cautinus (*Ego te removebo, ego te humiliabo, ego tibi multas neces impendi praecipiam*[4], IV, 7); disputa dintre regele Chilperic şi Grigore despre trinitate (mînia şi batjocura regelui în răspunsurile sale, de pildă *manifestum est mihi in hac causa Hilarium Eusebiumque validos inimicos habere*[5] sau *sapientioribus a te hoc pandam qui mihi consentiant*[6], V, 44); Fredegunda la patul de suferinţă al episcopului Praetextatus, cu întreaga scenă precedentă şi cea următoare (VIII, 31); răspunsul episcopului Bertramnus din Bordeaux în chestiunea privitoare la sora lui (*requirat nunc eam revocetque quo voluerit, me obvium non habebit*[7], IX, 33); disputa violentă dintre prinţesa Rigunda şi mama ei (IX, 34); Guntchram Boso şi episcopul din Trier (IX, 10); şi, deosebit de captivantă, scena morţii lui Mundericus, unde la sfîrşit, cînd Mundericus iese pe poarta castelului său de mînă cu trădătorul său Aregyselus, clipa de încordare dinaintea omorului fiind pregnant şi scenic

3. Te rog să-mi pregăteşti un prînz pe care să-l admire şi să spună că „n-am văzut mai bun nici la rege".
4. Eu te voi împila, eu te voi umili, eu mă voi strădui să-ţi impun multe cazne.
5. Mi-este limpede că în disputa aceasta voi avea în Hilarius şi Eusebius nişte potrivnici puternici.
6. Împreună cu alţii mai înţelepţi care sînt de aceeaşi părere ca mine, îţi cer acest lucru.
7. S-o ceară şi s-o cheme unde vrea; nu mă va avea potrivnic.

relevată prin cîteva cuvinte de vorbire directă: *Quid adspicitis tam intenti, populi ? An numquid non vidistis prius Mundericum ?*[8] (III, 14).

În toate aceste discuţii şi exclamaţii sînt foarte concret dramatizate episoade scurte, spontane: ochii se aţintesc în ochi, replica răspunde replicii, personajele respiră unul în faţa altuia, procedeu ce rar mai poate fi întîlnit în istoriografia antică – chiar şi dialogul din teatrul clasic este mai raţional şi mai retoric lucrat. Ce-i drept, dialogul spontan, scurt, se găseşte în scrierile biblice – a se compara ce am spus în legătură cu aceasta mai sus, la pagina 46. Fără îndoială că ritmul şi atmosfera Bibliei, mai ales a *Evangheliilor*, sînt tot timpul prezente pentru Grigore şi au influenţat şi ele stilul său. Ele dezlănţuie forţe care existau deja în Grigore şi în epoca sa. Căci peste tot se resimte limba vulgară vorbită, care nu este nici pe departe coaptă pentru a fi întrebuinţată în scris, menţinîndu-se totuşi permanent în conştiinţa lui Grigore. Latina scrisă a lui Grigore nu este numai coruptă din punct de vedere gramatical şi sintactic, dar este chiar întrebuinţată în opera sa într-un scop pentru care iniţial, sau cel puţin în epoca ei de înflorire, părea puţin aptă, şi anume pentru a imita realitatea concretă. Căci latina scrisă a epocii de înflorire, mai ales proza, este o limbă aproape excesiv ordonatoare, în care concretul sensibil al faptelor e mai mult privit şi orînduit de la înălţime decît ilustrat în sensibilitatea sa materială. Alături de tradiţia retorică a avut influenţă în acest sens şi spiritul juridic-administrativ al romanilor: în proza romană a epocii de înflorire (chiar şi în scrisorile lui Cicero, şi în acestea uneori foarte puternic; să citim de exemplu renumita scrisoare de justificare către P. Lentulus Spinther, *ad fam.*, I, 9, mai ales § 21) predomină înclinaţia de a relata cu simplitate faptele, ba dacă este posibil de a le indica numai cu cuvinte foarte generale, de a face doar o aluzie la ele, de a păstra distanţa faţă de ele – şi de a pune pe de altă parte întreaga forţă şi subtilitate a limbii în elementele de legătură sintactică, încît stilul capătă oarecum un caracter strategic cu articulaţii foarte clare, în timp ce materialul faptic inclus domină, desigur, dar fără a se oferi într-adevăr simţurilor. Instrumentele legăturii sintactice ajung în acest fel la extremă fineţe, precizie şi complexitate; şi nu e vorba numai de conjuncţii şi alte elemente de subordonare, căci şi întrebuinţarea timpurilor, topica, antiteza şi multe alte mijloace retorice trebuie să servească aceluiaşi scop: dispunerea exactă, riguroasă, dar în acelaşi timp elastică şi nuanţată. Această bogăţie de articulaţii şi instrumente ordonatoare face cu putinţă o mare complexitate în prezentarea subiectivă, o elasticitate uimitoare a raţionamentelor asupra faptelor şi o libertate cum mult timp n-a mai fost atinsă, de a trece sub tăcere anumite

8. Ce-aţi rămas privind, oameni? Oare nu l-aţi mai văzut pe Mundericus?

aspecte şi de a indica ambiguu altele, fără a le numi explicit. Cu limba lui Grigore situaţia este însă următoarea : el nu e în stare să orînduiască faptele decît foarte imperfect şi nu reuşeşte să prezinte coerent o conexiune de evenimente care nu este foarte simplă. Limba sa orînduieşte rău sau deloc. Dar trăieşte în concretul faptelor, vorbeşte prin oameni şi împreună cu oamenii care se mişcă într-însa ; şi totuşi (în timp ce sentinţa pronunţată ocazional de Grigore este de cele mai multe ori sumară şi lipsită de fineţe, de pildă IX, 19, spre sfîrşit, asupra lui Sicharius), dă o expresie puternică şi variată plăcerii şi durerii lor, batjocurii şi mîniei, ca şi oricăror pasiuni ce-i frămîntă. Cu cît este mai directă participarea sa sensibilă faţă de cea a unui autor clasic ne poate arăta o comparaţie cu Petronius, cel mai realist dintre ei. Acesta imită limba liberţilor săi îmbogăţiţi, el îi pune să vorbească în jargonul lor stricat şi dezagreabil, imitînd cu mult mai conştient şi mai precis decît Grigore ; dar este clar că el mînuieşte acest stil ca un mijloc artistic şi că ar scrie cu totul altfel un raport sau o operă istorică. El este un domn mare şi cult, care prezintă celor de o seamă cu dînsul, cu tot rafinamentul, o farsă ; ceea ce face el este o artă comică întru totul conştientă şi ar putea să scrie în multe feluri, dacă ar vrea. Grigore nu dispune însă de nimic altceva decît de latina sa încîlcită din punct de vedere gramatical, săracă din punct de vedere sintactic şi coborîndu-se în acest fel aproape de latina de şcoală ; el nu dispune de registre pe care să le utilizeze şi nici de un public pe care să-l poată influenţa cu vreun condiment neobişnuit, cu vreo nouă variantă stilistică. Grigore ne-a redat însă fapte concrete, întîmplate în jurul lui, care s-au desfăşurat în faţa lui sau care i-au fost comunicate „calde, proaspete", într-o limbă vorbită despre care nu ne putem face, ce-i drept, o imagine foarte precisă, dar pe care el o aude probabil mereu în urechi ca material originar al relatării sale, străduindu-se să o retraducă în latina sa semiliterară. Ceea ce povesteşte el este lumea sa proprie, unică ; el nu are altă lume şi trăieşte în mijlocul ei.

Şi structura evenimentelor pe care le relatează concordă cu stilul său. Toate sînt, în comparaţie cu ceea ce aveau de relatat istoriografii romani anteriori, evenimente locale şi ele se desfăşoară în mijlocul unei pături de oameni ale căror instincte pasional-senzuale sînt foarte violente şi a căror chibzuinţă raţională este brută şi neformată. Din opera lui Grigore aflăm doar vag cîte ceva despre conexiunea evenimentelor politice, dar respirăm aproape viu aerul primului secol de dominaţie a francilor în Galia. Lumea e cumplit de abrutizată ; nu numai că forţa irupe în diferite ţinuturi şi guvernele nu mai au puterea de a o aplica în exclusivitate, dar violenţa şi politica au pierdut orice formă, devenind cu totul primitive şi brute. Formele în care se îmbracă şi se circumscriu relaţiile dintre oameni, inerente oricărei culturi

superioare, şi anume politeţea, disimularea retorică, procedeul indirect, regulile bunei-cuviinţe exterioare şi formalitatea juridică chiar şi în urmărirea unui rapt politic sau comercial şi aşa mai departe, se atrofiază sau devin, acolo unde se mai păstrează cîte ceva din ele, o caricatură diformă. În schimb poftele sînt lipsite de orice disimulare, goale şi agresive; această viaţă brutală capătă evidenţă sensibilă şi se oferă celui care vrea să o prezinte, haotică, greu de orînduit, dar palpabilă, colorată, vie. Grigore este episcop, deci unul dintre aceia care aveau misiunea să construiască o moralitate creştină: o activitate cu totul practică, în care grija faţă de suflete se împletea în fiecare clipă cu probleme politice şi economice. În perioada premergătoare, accentul principal al activităţii bisericeşti era pus încă pe stabilirea dogmei, prilej ca spiritul şi perspicacitatea să se dezvolte adeseori în mod exagerat; în secolul al VI-lea ea se orientează, cel puţin în Apus, cu totul spre domeniile practice şi organizatorice. Grigore al nostru este un exemplu viu al acestei noi orientări. El nu are pretenţia unei culturi retorice, nici interes pentru problemele controversate ale dogmei; ea este pentru dînsul cea pe care au hotărît-o conciliile. Dar în inima sa este loc pentru tot ce poate impresiona poporul – pentru vieţile sfinţilor, relicve şi minuni, pentru fantezie, pentru protecţia împotriva violenţei şi oprimării, pentru învăţături morale simple şi asezonate cu făgăduinţa răsplatei viitoare. Oamenii în mijlocul cărora trăia el nu înţelegeau nimic despre dogmă şi aveau o imagine foarte primitivă despre misterele credinţei. Ei aveau pofte şi interese materiale, atenuate de teama unul faţă de altul şi în faţa forţelor supranaturale. Grigore pare să fi fost omul potrivit pentru aceste lucruri. Abia depăşise vîrsta de treizeci de ani cînd a fost ales episcop în Tours; dacă scriitorul este oglinda omului, atunci Grigore trebuie să fi avut curaj şi caracter şi desigur nu putea fi prea uşor impresionat de orice vedea. El este unul din primele exemple pentru acel simţ practic-activ faţă de realitate în Biserică, simţ care a făcut din dogma creştină ceva ce funcţionează în cadrul vieţii de pe pămînt şi care poate fi de multe ori admirat în Biserica catolică. Lui Grigore nimic nu-i este străin din ce e omenesc, el pătrunde în toate profunzimile, spune lucrurilor pe nume şi îşi păstrează cu toate acestea demnitatea şi o anumită onctuozitate în ton; de altfel, nu dispreţuieşte utilizarea mijloacelor lumeşti alături de cele ecleziastice. El ştie că Biserica trebuie să fie bogată şi puternică, dacă vrea să realizeze în această lume ceva moral care să dureze, şi că trebuie să-i legăm de noi pe cei a căror inimă vrem să o cîştigăm pentru totdeauna, şi prin interese materiale. În afară de aceasta, Biserica a fost împinsă spre eficacitate practică în mod foarte felurit, prin opere de binefacere după rezolvarea certurilor, prin administrarea proprietăţilor ei funciare tot mai mari şi prin multe intrigi

politice. Creştinismul a fost de la început realist într-un sens mai înalt, mai puţin practic; am vorbit mai sus despre modul în care viaţa lui Isus în mijlocul poporului de rînd şi patimile sale, sublime şi infamante totodată, au zguduit imaginea antică despre tragicul sublim. Dar realismul bisericesc, aşa cum apare, poate pentru prima oară în expresia sa literară, la Grigore din Tours, este în afară de aceasta el însuşi practic-activ în mijlocul practicului, alimentat de experienţa de toate zilele şi robust. Grigore are de-a face, prin însăşi profesia sa, cu toţi oamenii şi cu treburile despre care relatează, interesîndu-se prin însăşi profesia sa de toate cutele lumii morale, care formează aria actuală a activităţii sale. Din activitatea sa se nasc puterea şi dorinţa de a consemna lucrurile în scris, iar slujba sa sporeşte talentul, desigur foarte personal, pentru tot ce este concret. Bineînţeles, nu poate fi vorba la el de o distincţie estetică între domeniile tragicului sublim şi al realismului de toate zilele; cel care în mod practic, în calitate de om al Bisericii, are de-a face cu oamenii, nu poate despărţi aceste domenii unul de altul; tragicul omenesc i se oferă în fiecare zi în mixtura neselecţionată a materialului vieţii. Fireşte că talentul şi temperamentul său îl duc pe episcopul Grigore mult dincolo de simpla grijă sufletească şi de practicitatea ecleziastică; el devine, aproape fără să vrea, un scriitor care prinde şi dă formă la tot ce este viu. Nu orice slujitor al Bisericii ar fi putut deveni ceea ce a devenit el; dar numai un slujitor al Bisericii putea aceasta în epoca respectivă. Încreştinarea se deosebeşte de romanizarea iniţială prin faptul că agenţii ei nu se mulţumesc doar să pună în ordine, de sus, administraţia, lăsînd restul să se dezvolte de la sine, ci sînt obligaţi să se ocupe în amănunt de faptele de toate zilele; ea se adresează direct individului şi individualului. Se pare, de altfel, că Grigore a fost conştient de însemnătatea şi chiar de specificul artei sale scriitoriceşti. Căci, deşi se scuză de multe ori că îndrăzneşte să scrie tocmai el, cu insuficienta sa cultură literară (de altfel, o formulă retorică obişnuită), adaugă totuşi o dată (IX, 31) rugămintea solemnă şi fierbinte ca nimeni să nu schimbe după moartea sa ceva în textul lui: *ut numquam libros hos aboleri faciatis aut rescribi, quasi quaedam eligentes et quaedam praetermittentes, sed ita omnia vobiscum integra inlibataque permaneant sicut a nobis relicta sunt*[9]; şi mai clar chiar în rîndurile următoare, care fac aluzie la retorica de şcoală, părînd să prevadă dezvoltarea ei ulterioară din latina medievală: „dacă tu, slujitor al lui Dumnezeu, oricine ai fi tu (astfel se adresează el urmaşilor) şi oricît ai fi de

9. Pentru ca niciodată să nu fie nesocotite sau scrise din nou aceste cărţi, ştergînd sau trecînd cu vederea cîte ceva, ci să rămînă întregi şi neştirbite vouă toate cîte au fost lăsate de noi.

cult – prilej de a enumera toate ştiinţele şi cunoştinţele literare – încît stilul meu să-ţi pară ţărănesc (*ut tibi stilus noster sit rusticus*) –, chiar şi atunci, te conjur, nu distruge ceea ce am scris". În ziua de azi, cînd multora Grigore le pare chiar şi ca stilist mai valoros decît o mare parte din cei mai eleganţi umanişti, o astfel de apostrofă nu se citeşte fără emoţie. Cu altă ocazie, el pune pe mama sa, care îl îndeamnă în vis să scrie, să răspundă la obiecţia sa că-i lipseşte cultura literară în felul următor: *Et nescis, quia nobiscum propter intelligentiam populorum magis, sicut tu loqui potens es, habetur praeclarum ?* [10] Şi de aceea se aşterne curajos pe treabă, spre a potoli setea poporului: *sed quid timeo rusticitatem meam, cum dominus Redemptor et deus noster distruendam mundanae sapientiae vanitatem non oratores sed piscatores, nec philosophos sed rusticos praelegit ?* [11] Întregul pasaj, cu apariţia mamei sale în vis, nu este de fapt din *Istoria francilor*, ci dintr-un cuvînt înainte la *Viaţa sfîntului Martin* şi se referă propriu-zis la minunile acestui sfînt, dar el se poate aplica fără rezervă la tot ce a scris Grigore: el scrie pretutindeni pentru a fi de toţi înţeles, direct, concret şi sensibil, conform talentului său, temperamentului său, funcţiei sale: *sicut tu loqui potens es.*

Stilul lui este cu totul diferit de cel al autorilor antici tîrzii, chiar şi de al celor creştini – faţă de epoca lui Amian şi Augustin s-a produs o transformare completă. Natural că, aşa cum s-a constatat de multe ori, avem aici o degenerare, o decădere a culturii şi limbii; dar nu este numai aceasta. Căci asistăm totodată la o redeşteptare a imediatului sensibil. Stilul, ca şi formularea conţinutului, au devenit convulsive în Antichitatea tîrzie; excesul de mijloace retorice şi atmosfera sumbră care se răspîndise asupra evenimentelor dau autorilor antici tîrzii, de la Tacit şi Seneca pînă la Amian, ceva dificultos, violent, forţat; la Grigore, această crispare a dispărut. El are multe lucruri respingătoare de povestit; trădarea, violenţa, crima sînt întîmplări la ordinea zilei; dar vivacitatea simplă şi practică cu care le povesteşte nu permite naşterea atmosferei înăbuşitoare pe care o întîlnim la autorii romani tîrzii şi căreia nu i se pot sustrage decît cu greu chiar şi autorii creştini. Cînd scrie Grigore, catastrofa a avut deja loc, Imperiul s-a prăbuşit, organizarea s-a sfărîmat, cultura antică s-a distrus – dar tensiunea s-a sfîrşit şi sufletul său stă mai liber, mai nemijlocit, fără chinurile aşteptărilor

10. Şi nu ştii că-i de noi socotit vestit mai mult pentru că-i înţeles de lume, aşa cum şi tu te pricepi să vorbeşti?
11. De ce să mă tem de necioplirea mea, oare Domnul şi Salvatorul nostru n-a ales, pentru a nimici vanitatea înţelepciunii lumeşti, pescari şi nu oratori, ţărani şi nu filozofi?

de neîmplinit, în faţa realităţii vii, gata să o perceapă aşa vie cum e şi să acţioneze practic asupra ei. Să mai aruncăm o privire asupra propoziţiei cu care începe Amian povestirea discutată în capitolul anterior: *Dum has exitiorum communium clades* etc. O astfel de propoziţie îmbrăţişează o situaţie reală complexă şi stabileşte în plus o legătură precisă între cele anterioare şi cele ce vor urma. Dar cît de silnică apare această propoziţie, cît de crispată! Nu este oare o destindere să vezi după aceea cum începe Grigore: *Gravia tunc inter Toronicos bella civilia surrexerunt...*? Bineînţeles că *tunc* este doar o legătură laxă şi neprecisă şi că întreaga expresie pare grosolană, căci *bella civilia* nu este, desigur, cuvîntul exact pentru răfuielile dezordonate, jafurile şi omorurile despre care se vorbeşte aici. Dar lucrurile i se oferă lui Grigore în mod nemijlocit, el nu mai trebuie să le bage cu forţa în carapacea stilului sublim, ele însele cresc sau ţîşnesc în libertate, fără să mai fie încinse în aparatul reformei diocleţianic-constantinice, care nu era decît o constrîngere şi nicidecum o reînviere. Elementul concret-sensibil, care la Amian, îngreunat de cătuşele constrîngerii ierarhice şi ale regulilor perioadei, irupe doar fantomatic şi metaforic, se poate desfăşura liber la Grigore. Un rest de constrîngere găsim, firește, în ambiţia sa de a scrie totuşi într-o latină literară; limba vulgară nu este încă un instrument utilizabil literar, ea nu satisface, desigur, nici cele mai modeste pretenţii de exprimare literară. Dar ea există totuşi de pe acum ca limbă vorbită, care cuprinde realitatea de toate zilele şi poate fi simţită ca atare la Grigore. Stilul său constituie un prim indiciu timpuriu al noului mod de a prinde lucrurile sensibile şi acest indiciu este cu atît mai preţios, cu cît din epoca sa, ba chiar din întreaga a doua jumătate a primului mileniu, s-au păstrat atît de puţine texte utilizabile pentru cercetarea noastră.

BCU IASI CEN

V

Roland numit conducător al ariergărzii în oastea francilor

LVIII 737 *Tresvait la noit e apert la clere albe...*
Par mi cel host (sonent menut cil graisle).
Li emperere mult fierement chevalchet.
740 *„Seignurs barons", dist li emperere Carles,*
„Veez les porz e les destreiz passages :
Kar me jugez ki ert en la rereguarde."
Guenes respunt : „Rollant, cist miens fillastre :
N'avez baron de si grant vasselage".
745 *Quant l'or li reis, fierement le reguardet,*
Si li ad dit : „Vos estes vifs diables.
El cors vos est entree mortel rage.
E ki serat devant mei en l'ansguarde ? ".
Guenes respunt : „Oger de Denemarche :
750 *N'avez barun ki mielz de lui la facet".*

LIX *Li quens Rollant, quant il s'oït juger,*
Dunc ad parled a lei de chevaler :
„Sire parastre, mult vost dei aveir cher :
La rereguarde avez sur mei jugiet !
755 *N'i perdrat Carles, li reis ki France tient,*
Men escientre palefreid ne destrer,
Ne mul ne mule que deiet chevalcher,
Ne n'i perdrat ne runcin ne sumer
Que as espees ne seit einz eslegiet".
760 *Guenes respunt : „Veir dites, jol sai bien".*

LX *Quant ot Rollant qu'il ert en la rereguarde,*
Ireement parlat a sun parastre :
„Ahi ! culvert, malvais hom de put aire,
Quias le guant me caïst en la place,
765 *Cume fist a tei le bastun devant Carle ?".*

LXI

„Dreiz emperere", dist Rollant la barun,
„Dunez mei l'arc que vos tenez el poign.
Men escientre nel me reproverunt
Que il me chedet cum fist a Guenelun
De sa main destre, quant reçut le bastun."
Li empereres en tint sun chef enbrunc,
Si duist sa barbe e detoerst sun gernun,
Ne poet muer que des oilz ne plurt.

LXII

Anpres iço i est Neimes venud,
Meillor vassal n'out en la curt de lui,
E dist al rei: „Ben l'avez entendut;
Li quens Rollant, il est mult irascut.
La rereguarde est jugee sur lui:
N'avez baron ki jamais la remut.
Dunez li l'arc que vos avez tendut,
Si li truvez ki trés bien li aiut!".
Li reis li dunet e Rollant l'a reçut.[1]

1. Noaptea-a trecut şi limpedea auroră-apare.../ de-ndată mii de trîmbiţe răsună-n armia întreagă./ Mîndru împăratul pe calul său se saltă./ „Seniori baroni, rosteşte Carol împăratul,/ vedeţi aceste trecători şi defileuri strîmte:/ hotărîţi voi pe cine să pun în ariergardă."/ Răspunde Ganelon: „Pe Roland, al meu fiastru:/ n-aveţi un alt baron atît de viteaz"./ Cînd regele l-aude, el aspru îl priveşte/ şi-i spune: „Eşti dracul viu./ Intrat-a-n trupul tău o ură ucigaşă./ Căci cine va mai sta în faţa mea, în avangardă?"./ Răspunde Ganelon: „Ogier de Danemarca:/ n-aveţi un alt baron mai bun la-această treabă".// Cînd contele Roland se-aude astfel numit,/ grăieşte după cuviinţa unui cavaler:/ „Seniore, tată vitreg, cu multă iubire vă rămîn dator:/ mi-aţi dat în seamă ariergarda!/ Nu va pierde Carol, regele ce Franţa o stăpîneşte,/ după cum cred, nici buiastru, nici cal de luptă,/ nici catîr ori catîrcă bună de călărit/ şi nu va irosi nici roib sau caii de povară/ mai înainte ca spada să fi luptat"./ „Adevărul spui, răspunde Ganelon, prea bine ştiu aceasta."// Cînd aude Roland că-i este locu-n ariergardă,/ cu furie grăieşte spre tatăl său vitreg:/ „Oh, ticăloase, om rău, de lepădată spiţă,/ ai socotit că voi lăsa să-mi cadă mănuşa/ asemenea bastonului tău în faţa lui Carol?".// „Drepte împărat, grăi Roland baronul,/ dă-mi arcul care-l ţii în pumn./ După cum cred, nimeni ocară nu-mi va face/ că mi-a căzut din mîini, cum a scăpat Ganelon/ din dreapta-i bastonul, atunci cînd l-a primit."/ Rămase împăratul cu capu-n piept,/ el barba şi-o mîngîie, mustaţa-şi răsuceşte,/ plînsul nu-şi poate stăpîni.// Apoi venit-a Naimes,/ mai bun vasal ca el la curte nu se află,/ şi regelui îi spune: „L-aţi ascultat prea bine;/ mînia clocoteşte în contele Roland./ Ariergarda îi e atribuită/ şi nu-i baron ce l-ar putea înlocui./ Daţi-i arcul pe care l-aţi întins/ şi găsiţi pe cei ce pot prea bine a-l ajuta!"./ Regele i-l dă şi Roland îl primeşte.

Versurile redate aici provin din manuscrisul de la Oxford al *Cîntării lui Roland*; ele povestesc alegerea lui Roland într-o funcţie periculoasă, aceea de conducător al ariergărzii în oastea francilor, care, după campania din Spania, se întoarce în ţară prin Pirinei. Alegerea se face la propunerea lui Ganelon, tatăl vitreg al lui Roland; ea corespunde în desfăşurarea ei unui fapt anterior, şi anume alegerea lui Ganelon ca trimis al împăratului Carol la Marsilius, regele sarazinilor, la propunerea lui Roland (vv. 274 şi urm.). La baza ambelor alegeri stă o veche duşmănie între cei doi baroni, cauzată de certuri pentru avere (v. 3758); aceştia încearcă să se distrugă unul pe altul. Solia la Marsilius era foarte periculoasă, lucru cunoscut din experienţe anterioare; modul cum decurge ea ne arată că l-ar fi costat şi pe Ganelon viaţa, dacă acesta n-ar fi propus regelui sarazinilor trădarea, care urmează să dea în acelaşi timp satisfacţie şi propriei sale uri şi setei lui de răzbunare: el promite regelui să dea pe mîna sa ariergarda oastei francilor cu Roland şi cu cei mai apropiaţi prieteni ai acestuia, cei doisprezece *pairs* pe care îi consideră (pe drept cuvînt) partida războinică de la curtea francilor. Acum, după ce s-a întors în lagărul francilor cu cele mai viclene propuneri de pace şi supunere din partea lui Marsilius, începe drumul de reîntoarcere a oastei spre Franţa şi, pentru a realiza planul stabilit cu Marsilius, Ganelon trebuie să mai poarte de grijă ca Roland să ajungă în ariergardă. Ceea ce tocmai se întîmplă în versurile de mai sus.

Faptul este relatat în cinci strofe (*laisses*). Prima conţine propunerea lui Ganelon şi reacţia imediată a lui Carol; a doua, a treia şi a patra se ocupă de atitudinea lui Roland faţă de propunere; a cincea aduce intervenţia lui Naimes şi numirea definitivă a lui Roland de către împărat. Prima *laisse* prezintă la început o introducere de trei versuri, trei propoziţii principale alăturate paratactic, care descriu plecarea oştirii în zori de zi (în prealabil fusese vorba de ultima noapte şi un vis al împăratului). Urmează apoi scena propunerii, care este concepută ca o alternare dublă de discurs şi replică; chemarea în vederea alegerii, riposta cu propunerea, întrebarea şi răspunsul; ambele tipuri de vorbire sînt încadrate cu o extremă simplitate stereotipă (*dist*, *respunt*, *dit*, *respunt*); ele sînt întrerupte după prima pereche de versul 745, singurul care conţine o scurtă hipotaxă temporală; tot restul este redat în propoziţii principale, care stau una lîngă alta şi una în faţa celeilalte ca nişte blocuri şi a căror independenţă paratactică mai este evidenţiată prin numirea de fiecare dată a subiectului vorbitor (deosebit de clar în v. 740 *li emperere Carles*, deşi acesta este şi subiectul propoziţiei antecedente). Să analizăm acum fiecare replică în parte. Chemarea lui Carol conţine o înlănţuire cauzală: deoarece trebuie să străbatem ţinuturi dificile, alegeţi-mi...; dar, corespunzător atitudinii mîndre a împăratului, *mult*

fierement, ea este redată paratactic în două propoziţii principale, una demonstrativă (vedeţi aici ţinuturile dificile) şi una imperativă. Ca răspuns urmează, întocmai ca o mănuşă aruncată provocator, propunerea lui Ganelon, iarăşi paratactic, în trei părţi: mai întîi numele, apoi pomenirea plină de vindictă triumfală a înrudirii (*cist miens fillastre*, analog cu *mis parastre*, vv. 277 şi 287, *ço set homben que jo sui tis parastres*), în fine motivarea, care sub elogiile aparente ascunde o feroce ironie. Urmează apoi scurta pauză dramatică cu privirea întunecată a lui Carol. Răspunsul său, ordonat de asemenea paratactic, începe cu cuvinte violente, care arată că îşi dă seama de planul lui Ganelon, dar de asemenea că probabil nu dispune, după cum confirmă apoi Naimes, de un 'mijloc eficace pentru a respinge propunerea, iar întrebarea cu care sfîrşeşte el poate fi privită ca un fel de încercare de contraatac: eu am nevoie de Roland pentru avangardă! Dacă această interpretare este justă, atunci Ganelon respinge în orice caz imediat contraatacul şi structura celei de-a doua replici a lui, identică cu prima, pune în lumină asprimea atitudinii sale; e evident că el se găseşte pe o poziţie foarte puternică şi este absolut sigur de biruinţa sa. În această *laisse*, lupta este din punct de vedere sintactic încordată.

În oarecare contradicţie cu modul net şi precis de exprimare se găseşte faptul că anumite lucruri din această scenă nu sînt clare. Putem accepta cu greu faptul că împăratul este legat de propunerea unui singur baron al său; în realitate, în alte cazuri asemănătoare (de exemplu mai înainte, la alegerea lui Ganelon, vv. 278, 279, 321 şi 322, *cf.* şi v. 243) se vorbeşte explicit de aprobarea întregii oşti. Am putea presupune că ea survine şi aici, fără a se menţiona aceasta, sau că împăratul ştie că este sigură; dar chiar dacă lucrurile stau aşa, deci dacă varianta noastră ascunde ceva din tradiţie, şi anume faptul că Roland are printre franci şi duşmani care îi doresc o misiune periculoasă şi înlăturarea din preajma împăratului, poate de teamă că prin influenţa sa s-ar putea reveni încă asupra hotărîrii de a termina războiul – chiar şi atunci rămîne enigmatică împrejurarea că împăratul, fără a fi luat măsuri pentru o soluţionare dorită şi de el, s-a pus, prin chemarea sa la alegere, într-o situaţie din care nu există ieşire; or, ar fi fost firesc ca el să cunoască curentele din jurul lui şi în afară de aceasta a fost avertizat printr-un vis. Şi astfel ajungem la o a doua enigmă: în ce măsură întrevede el planul lui Ganelon, în ce măsură prevede el ce se va întîmpla? Căci nu putem presupune că este precis informat despre planul lui Ganelon; dacă însă nu este, atunci modul în care reacţionează la propunere (*vos estes vifs diables* ş.a.m.d.) este exagerat. Întreaga atitudine a împăratului e neclară şi, în ciuda tonului său decis şi autoritar ce iese uneori la iveală, el pare paralizat, ca într-un vis. Poziţia sa importantă, simbolică, asemănătoare cu a unui

principe al lui Dumnezeu, care apare în postura de cap al întregii creştinătăţi şi ca model de desăvîrşire cavalerească, se găseşte în cel mai ciudat contrast cu neputinţa sa; deşi ezită şi chiar varsă lacrimi, deşi presimte într-o măsură ce nu poate fi precis definită nenorocirea care va veni, el nu o poate împiedica; împăratul depinde de baronii săi, şi printre aceştia nu se găseşte nici unul care să poată schimba cu ceva situaţia (sau să vrea? aceasta depinde de interpretarea versului 779); tot aşa cum mai tîrziu, în procesul lui Ganelon, el ar trebui să lase nerăzbunată moartea nepotului său, dacă nu s-ar găsi în cele din urmă un singur cavaler care să fie dispus să intervină pentru cauza lui. Se pot da cîteva explicaţii pentru toate acestea; aşa de pildă slaba poziţie a puterii centrale în orînduirea socială feudală, care n-a existat în această formă, ce-i drept, în vremea lui Carol cel Mare, ci s-a format pe scară largă abia mai tîrziu, în epoca în care s-a născut *Cîntarea lui Roland*; în afară de aceasta, reprezentări semireligioase, semilegendare – după cum aflăm şi la unele figuri de regi din romanul cavaleresc –, care leagă de apariţia marelui împărat totodată trăsături suferinde, de martir, încît acesta e ca şi paralizat. Desigur că şi paralela cu Cristos (doisprezece apostoli, Iuda, previziunea fără a împiedica totuşi desfăşurarea faptelor) a înrîurit această imagine.

În orice caz, poemul nu explică şi nu analizează deloc ceea ce este enigmatic aici şi în alte fapte; *noi* sîntem cei ce punem în evidenţă aceste aspecte, mai degrabă dăunătoare sensului estetic. Poetul nu explică nimic; şi totuşi, ceea ce se întîmplă cu adevărat este exprimat cu o pregnanţă paratactică ce arată că totul trebuie să se întîmple aşa cum se întîmplă, că nici nu ar putea fi altfel şi că nu e nevoie de nici o verigă explicativă. Aceasta priveşte nu numai faptele, ci şi concepţiile şi principiile pe care se bazează acţiunea personajelor. Voinţa cavalerească de luptă, noţiunea de onoare, credinţa fraternă între tovarăşi de arme, comunitatea gintei, dogma creştină, distribuirea dreptăţii şi nedreptăţii între credincioşi şi necredincioşi sînt cele mai importante dintre aceste concepţii; sînt puţine; ele ne dau o imagine îngustă în care apare doar o singură pătură socială, şi aceasta la rîndul ei într-o formă foarte simplificată; sînt postulate fără motivare, ca pură teză: aşa este. Nici o motivare, nici o explicaţie nu e necesară cînd se pronunţă de pildă fraza: *paien unt tort et chrestiens unt dreit* (v. 1015) – deşi, de bună seamă, viaţa cavalerilor păgîni, abstracţie făcînd de numele deosebite ale lui Dumnezeu, nu se deosebeşte aproape cu nimic de viaţa creştinilor; ce-i drept, ei sînt prezentaţi adeseori, în parte în mod fantastic şi simbolic, ca fiinţe damnate, dar şi ei sînt cavaleri, şi structura socială pare să fie şi la dînşii întocmai aceeaşi ca la creştini; acest paralelism merge pînă în amănunte şi contribuie la o îngustare şi mai pronunţată a spaţiului de viaţă prezentat. Creştinismul creştinilor este un dat; el se epuizează în crez

şi în formulele liturgice corespunzătoare; în afară de aceasta, e cu totul în slujba voinţei cavalereşti de luptă şi a expansiunii politice. Francilor, care se roagă şi primesc împărtăşania înainte de luptă, li se dă ca ispăşire să lovească din toate puterile în duşman; cel care va cădea în luptă e un martir şi i se păstrează un loc în paradis; convertirile cu forţa, în cursul cărora cei recalcitranţi sînt ucişi, sînt o operă plăcută lui Dumnezeu. Această concepţie, surprinzătoare din punct de vedere creştin şi care mai înainte n-a existat în haină creştină, nu-şi găseşte în *Cîntarea lui Roland* o motivare într-o situaţie istorică determinată ca în Spania; ea este aşa cum este, o formaţie para-tactică de postulate foarte simple şi, cu toate acestea, uneori contradictorii în sinea lor şi extrem de mărginite.

Să trecem acum la partea a doua a episodului, la reacţia lui Roland. De ea se ocupă trei *laisses*: în primele două el se adresează lui Ganelon, în a treia împăratului. Cuvintele lui conţin trei motive, de diferită intensitate şi în mod diferit împletite: o conştiinţă de sine exacerbată, sălbatică, apoi ură contra lui Ganelon şi în cele din urmă, cu mult mai slab exprimate, devoţiune şi supunere faţă de împărat. Primele două motive se împletesc în aşa fel încît la început apare cu putere primul, care este însă şi aici permeat de al doilea şi chiar şi de al treilea. Roland iubeşte primejdia şi o caută, el nu poate fi speriat; pe lîngă aceasta, pune mare preţ pe prestigiul său; el nu vrea să-i acorde lui Ganelon nici o singură clipă de triumf; şi astfel caută în primul rînd să arate de faţă cu toţi că nu şi-a pierdut deloc firea, ca Ganelon într-o situaţie asemănătoare (vv. 332 şi urm.); de aici mulţumirea adresată lui Ganelon, care, avînd în vedere duşmănia dintre cei doi, cunoscută de toţi cei din jur, nu poate să pară decît ironică şi batjocoritoare; de aici şi enumerarea diferitelor animale de călărit şi de povară, din care nu-i va lăsa duşmanului nici unul fără luptă – curată lăudăroşenie în ce priveşte vitejia sa, recunoscută chiar de Ganelon; recunoaştere perfidă – căci se bazează tocmai pe încrederea temerară a lui Roland în sine însuşi, pentru a-l duce la pierzare! Dar în orice caz, triumful lui Ganelon e de scurtă durată; căci după ce Roland şi-a manifestat îndeajuns atitudinea sa, poate lăsa frîu liber urii sale dispreţuitoare, dîndu-i forma unui triumf batjocoritor: vezi, tu, ticălosule, eu nu m-am purtat aşa ca tine la vremea ta – şi chiar cînd se află în faţa lui Carol pentru a primi arcul, în expresia devotamentului său impacient se amestecă încă o dată comparaţia batjocoritoare şi triumfătoare între atitudinea sa şi cea a lui Ganelon. Toată această scenă – demonstraţia plină de sine a lui Roland, urmată de izbucnirea îndelungată, repetată, triumfătoare a urii şi a batjocurii – ocupă trei *laisses* şi deoarece primele două i se adresează lui Ganelon, cu formule similare de introducere, deosebite doar prin determinările adverbiale, prima dată *a lei de chevaler*, a doua

oară *ireement* – şi deoarece la o considerare superficială şi pur raţională ele nu concordă în conţinut, prima părînd a fi amicală şi a doua mînioasă – unii editori şi critici s-au îndoit de autenticitatea textului şi au şters una din cele două *laisses*, de cele mai multe ori a doua. Că procedeul nu poate fi corect a arătat-o deja Bédier în comentariul său (Paris, Piazza, 1927, 151) şi aceasta este, după cum reiese din analiza de mai sus, şi părerea mea: a doua *laisse* are ca premisă pe prima; atitudinea manifestată în prima *laisse*, care este în contradicţie flagrantă cu atitudinea lui Ganelon din episodul anterior, explică triumful plin de ură din a doua *laisse*. Aş vrea să aduc în sprijinul acestei concluzii încă un argument, de ordin stilistic. Reluarea de mai multe ori a aceleiaşi situaţii în *laisses* consecutive, în aşa fel încît nu reiese limpede dacă e vorba de un fapt nou sau de o completare a celui dintîi, este foarte frecventă în *Cîntarea lui Roland* (şi în general în *chansons de geste*); şi în alte pasaje, întocmai ca aici, au loc schimbări surprinzătoare, sub forma reluării. În *laisses* 40, 41 şi 42, Ganelon dă întrebării repetate de trei ori, aproape cu aceleaşi cuvinte, de către regele Marsilius (cînd va obosi odată Carol, acum atît de bătrîn, să se războiască) trei răspunsuri, din care primul nu lasă să se bănuiască celelalte: în primul vorbeşte cu laudă despre Carol şi abia în al doilea şi în al treilea numeşte pe Roland şi pe tovarăşii săi ca aţiţători la război, răspuns prin care se face cotitura spre trădare; numai în următoarea *laisse*, a 43-a, vorbeşte clar şi nu se mai referă nici la Carol cu un ton amical. Chiar şi înainte, atitudinea lui Ganelon în faţa lui Marsilius pare de neînţeles la o analiză pur raţională; el se poartă la început atît de duşmănos şi de îngîmfat, de parcă ar voi să-l aţiţe pe rege cu tot dinadinsul şi de parcă nici n-ar fi vorba de tratative şi trădare. În alte cazuri (*laisses* 5 şi 6; 79 pînă la 81; 83 pînă la 86; 129 şi 130; 133 pînă la 135; 137 pînă la 139; 146 şi 147 etc.) nu se poate constata o contradicţie propriu-zisă între conţinuturile diferitelor *laisses*; totuşi adesea, pornind din acelaşi punct iniţial, se ajunge în locuri diferite. Cînd în *laisse* 80 Olivier se urcă pe o înălţime şi zăreşte oastea sarazinilor care se apropie, el strigă la Roland şi vorbeşte cu dînsul despre trădarea lui Ganelon; în *laisse* 81, care începe tot cu urcarea pe înălţime, nu e vorba de Roland, ci Olivier coboară cît poate de repede jos, pentru a da raportul francilor. În *laisses* 83 pînă la 85, în care Olivier roagă pe Roland de trei ori să sune din corn şi primeşte de trei ori răspuns negativ, repetarea are drept scop intensificarea acţiunii, după cum în *Cîntarea lui Roland* intensitatea, precum şi concomitenţa multiplă a faptelor sînt realizate în genere prin repetarea şi însumarea multor fapte izolate, adeseori variate în mod artistic; tot aici se încadrează şi seriile de cavaleri care apar şi scenele de luptă. *Laisses* 129 pînă la 131, în care de data aceasta însuşi Roland propune să se sune din corn (pregătite deja prin

laisse 128 şi exprimînd cu deosebită măiestrie jena plină de căinţă a lui Roland), corespund scenei anterioare, dar rolurile sînt schimbate; acum Olivier este cel ce refuză propunerea de trei ori. Dintre cele trei răspunsuri ale sale, construite cu multă pătrundere psihologică, primul conţine o repetare ironic-încăpăţînată a contraargumentelor de odinioară ale lui Roland, ce se schimbă dintr-o dată într-o izbucnire spontană de compătimire (sau admiraţie) la vederea braţelor mînjite de sînge ale lui Roland; şi al doilea începe cu ironie şi se termină cu o izbucnire de mînie; abia al treilea formulează reproşurile şi durerea sa în mod ordonat. În cele trei *laisses* ale sunetului de corn, 133 pînă la 135, în care e vorba probabil de întreita sunare din corn, efectul cornului asupra francilor este de fiecare dată tratat în mod diferit; cele trei efecte au, ce-i drept, şi o dezvoltare globală, şi anume de la stupoarea iniţială pînă la recunoaşterea deplină a situaţiei (pe care Ganelon încearcă să o împiedice); totuşi, această dezvoltare nu este uniform progresivă, ci evoluează în salturi, cu pauze şi reluări, ca o naştere. Repetarea variată a aceleiaşi teme este o tehnică ce provine din poetica latinei medievale, şi aceasta la rîndul ei a luat-o de la retorica antică; asupra acestui fapt au atras atenţia recent mai ales Faral şi E.R. Curtius; dar astfel forma şi efectele de stil ale „regresiunilor" din *Cîntarea lui Roland* nu sînt nici explicate şi nici descrise. Evident că atît seriile de fapte similare, cît şi reluările sînt fenomene al căror caracter se apropie de cel al parataxei în construcţia perioadei. Dacă în locul unei reprezentări în masă apare o enumerare mereu înnoită a unor scene similar construite şi cu evoluţie similară; sau dacă în locul unei acţiuni intense se utilizează o repetare a aceleiaşi acţiuni, făcînd-o să pornească de fiecare dată de la punctul de plecare; sau dacă în locul unei acţiuni multiplu dezvoltate intervine o repetată revenire la punctul de plecare, cu adăugarea de fiece dată a diferitelor verigi sau motive, asistăm de fapt întotdeauna la evitarea unei rezumări raţional articulate şi la o predilecţie pentru procedeul în salturi şi opriri, cu juxtapuneri, mişcări progresive şi regresive, încît relaţiile cauzale, modale, ba chiar şi cele temporale să se estompeze. (Chiar în prima *laisse* a poemului, ultimul vers, *nes poet guarder que mals ne l'i ateignet*, anticipează cu mult acţiunea.) Faptele sînt mereu reluate, şi fiecare reluare e circumscrisă şi independentă; următoarea se juxtapune şi conexiunea lor rămîne adesea neclară. Şi aceasta este o formă a retardării epice în sensul lui Goethe şi Schiller (vezi mai sus, pp. 9 şi urm.), dar nu prin intercalări şi episoade, ci prin progresiuni şi regresiuni în cadrul acţiunii principale înseşi. Procedeul este evident epic, ba chiar de natura epicului declamatoriu, auditorul care apare în timpul recitării putînd să-şi formeze de îndată o

impresie deplină; avem totodată o diviziune a faptelor relatate în parcele mici, rigide, sudate între ele prin expresii stereotipe.

Cele trei intervenţii orale ale lui Roland nu sînt atît de scurte ca cea a împăratului sau a lui Ganelon din prima *laisse*, dar nici ele nu prezintă o curgere periodică; propoziţia lungă din *laisse* 59 este doar o enumerare de mai multe ori întreruptă; în toate cele trei *laisses*, propoziţiile secundare sînt de natura cea mai simplă şi în mare măsură independente; nu se naşte un flux propriu-zis al vorbirii. Ritmul *Cîntării lui Roland* nu devine niciodată curgător ca cel al eposului antic: fiecare rînd începe de la început, fiecare strofă dă un nou impuls acţiunii. La acest efect contribuie, în afară de parataxa dominantă, şi modul de legătură de cele mai multe ori inegal, negramatical atunci cînd se încearcă totuşi o hipotaxă mai complicată; apoi şi structura strofică, cu asonanţele care fac ca fiecare vers să apară ca o formaţie independentă, iar întreaga strofă ca un mănunchi de membre independente, de parcă bastonaşe sau lănci de aceeaşi lungime şi cu un vîrf asemenea ar fi legate într-un mănunchi. Să urmărim de pildă intervenţia lui Ganelon în favoarea acceptării propunerii de pace a lui Marsilius (vv. 220 şi urm.), care cuprinde o lungă propoziţie:

222 *Quant ço vos mandet li reis Marsiliun*
Qu'il devendrat jointes ses mains tis hum
E tute Espaigne tendrat par vostre dun,
225 *Puis recevrat la lei que nus tenum,*
Ki ço vos lodet que cest plait degetuns,
Ne li chalt, sire, de quel mort nus muriuns.[2]

Propoziţia principală (*ne li chalt...*) se găseşte la sfîrşit: dar începutul perioadei nu ţine cont de modul în care ea se leagă, încît, după expunerea conţinutului soliei lui Marsilius, construcţia trebuia schimbată: propoziţia introdusă prin *quant*, cu indicaţiile de conţinut dependente de ea (*que ... e ... puis ...*), care renunţă pe drum la propria sa structură (*puis recevrat...* începe deja să se desprindă din îmbrăţişarea prin *que*), rămîne anacolută şi, o dată cu propoziţia introdusă prin *ki*, care anticipează în mod emfatic, începe o nouă legătură; la această structură doar aparent hipotactică, în realitate paratactică în întregime, se mai adaugă împărţirea semantică după versuri, inciziile dure ale asonanţei în *u* şi cezurile nu atît de puternice, dar

2. Cînd regele Marsilius vorbă îţi trimete/ cu mîini împreunate, că-ţi va fi vasal/ şi Spania întreagă ca dar al tău va ţine,/ primind apoi şi legea pe care noi păzim,/ cine te sfătuieşte solia a respinge/ nu-i pasă, sire, de ce moarte murim.

desigur perceptibile în mijlocul versului, sugerînd peste tot punctuaţia; nu se simte deloc în acest stil fluxul vorbirii, nici legile periodicii. El este de o unitate admirabilă, atitudinea personajelor fiind atît de strict delimitată şi închegată sub acţiunea cadrului îngust al orînduielilor în care ele se mişcă, încît gîndurile, sentimentele şi pasiunile lor îşi găsesc locul în aceste versuri; personajele nu cunosc raţionamentul amplu al eroilor homerici şi tot atît de puţin mişcări expresive spontane, dinamice şi presante. Cuvintele împăratului Carol, cînd aude sunetul cornului (vv. 1768, 1769):

Ce dist li reis: „Jo oi le corn Rollant!
Unc nel sunast se ne fust cumbatant"[3]

au fost de multe ori comparate cu versurile corespunzătoare din poezia lui Vigny, *Le cor*:

Malheur! C'est mon neveu! malheur! car si Roland
Appelle à son secours, ce doit être en mourant[4],

ceea ce în acest sens e foarte instructiv. Dar n-avem nevoie de un exemplu romantic; atît textele antice, cît şi textele europene mai tîrzii din epoci preromanice ne fac acelaşi serviciu. Să considerăm rugăciunea lui Roland înainte de moarte (vv. 2384 şi urm.) sau rugăciunea similară a împăratului înainte de lupta în contra lui Baligant (vv. 3100 şi urm.); ele se bazează pe modele liturgice şi prezintă prin urmare o respiraţie relativ largă în structura sintactică. Rugăciunea lui Roland sună precum urmează:

2384 *„Veire Paterne, ki unkes ne mentis,*
Seint Lazaron de mort resurrexis
E Daniel des leons guaresis,
Guaris de mei l'anme de tuz perilz
Pur les pecchez que en ma vie fis!"[5],

3. Grăieşte regele: „Aud cornul lui Roland!/ El n-ar suna dintr-însul de n-ar fi prins în luptă".
4. Nenorocire! E nepotul meu! nenorocire! căci de Roland/ cere ajutor, desigur e pe moarte.
5. „Adevărat Părinte, care nicicînd nu ai minţit,/ din moarte la viaţă pe Lazăr l-ai chemat/ şi pe Daniil de lei l-ai scăpat,/ scapă şi-al meu suflet de multele primejdii/ pentru păcatele pe care în viaţă le-am făcut!"

şi aceea a lui Carol:

„Veire Paterne, hoi cest jor me defend,
Ki guaresis Jonas tut veirement
De la baleine ki en sun cors l'aveit,
E esparignas le rei de Niniven
E Daniel del merveillus turment

Enz en la fosse des leons o fut enz,
Les. III. enfanz tut en un fou ardant!
La tue amurs me seit hoi en present!
Par ta mercit, se te paist, me cunsent
Que mun nevold poisse venger Rollant!"[6].

În orînduirea formală a figurilor izbăvitoare (care, după cum arată literatura mistică, pot apărea şi într-un context cu totul diferit ca dinamică) şi în rugăciunea apostrofantă, aproape lipsită de avînt, care e reluată mereu de la capăt, există un patos puternic, dar şi fixitatea riguroasă a unei imagini lipsite de spaţiu şi univoce despre Dumnezeu, lume şi destin. Dacă facem o comparaţie între oricare rugăciune din *Iliada* (aleg VI, vv. 305 şi urm.):

πότνι' Ἀθηναίη ἐρυσίπτολι, θῖα θεάων,
ἆξον δὴ ἔγχος Διομήδεος ἠδὲ καὶ αὐτὸν
πρηνέα δός πεσέειν Σκαιῶν προπάροιθε πυλάων[7]

şi impetuosul elan al rugăminţii (ἠδὲ καὶ αὐτὸν πρηνέα δός πεσέειν), constatăm atunci că la Homer mişcarea e mai liberă şi mai intensă şi că lumea sa, deşi delimitată, nu este nici pe departe atît de rigid structurată. Fireşte, în acest exemplu nu ne interesează faptul că versul este depăşit în final, procedeu atît de frecvent în metrica antică, ci mişcarea de respiraţie largă, bogat nuanţată, a propoziţiei. Ceea ce se poate arăta şi în formaţiile

6. „Adevărat Părinte, acum, în astă zi ajută-mi,/ tu care într-adevăr scăpatu-l-ai pe Iona/ din chitul ce în trupu-i îl ţinea,/ şi l-ai cruţat pe craiul cetăţii Ninive/ şi-ai scos din chin nespus pe Daniil// Din groapa cea cu lei unde cumplit zăcea/ precum şi pe coconii cei trei din foc arzînd!/ Iubirea ta să-mi fie azi într-ajutor!/ Îngăduie, de ţi-e voia, sprijin ca să aflu,/ pe nepotul meu Roland să îl pot răzbuna!".
7. Stăpînă Atena, protectoare a cetăţii, zeiţă a zeiţelor,/ pune stăpînire pe lancea lui Diomedes şi pe el însuşi/ fă-l, frîngîndu-se din mijloc, să cadă în faţa porţii Scheene.

de versuri cu rimă, în care nu apare enjambamentul, atît în versurile scurte, cît şi în cele lungi, şi aceasta chiar şi în franceza veche încă de foarte curînd, din secolul al XII-lea, şi anume în versul rimat de opt silabe al romanului cavaleresc sau în povestirea mai scurtă în versuri. Comparînd octosilabul unui vechi poem eroic, al fragmentului despre *Gormund et Isembard*, care sună ca o serie de sunete în tact de fanfară (*criant l'enseigne al rei baron, la Loovis, le fiz Charlun*[8]), cu octosilabul curgător, uneori locvace, uneori liric al romanului cavaleresc, ne dăm repede seama de deosebirea dintre construcţia rigidă şi cea fluentă. Găsim de altfel curînd şi în stilul cavaleresc o mişcare retorică de respiraţie largă. În *Folie Tristan* (după Bartsch, *Chrestomathie de l'ancien français*, ed. a 12-a, piesa 24) aflăm versurile:

31 *en ki me purreie fier,*
quant Ysolt ne me deingne amer,
quant Ysolt a si vil me tient
k'ore de mei ne li suvient?[9]

Este o mişcare dureroasă în forma unei întrebări retorice cu două propoziţii secundare dependente de ea, construite paralel, dintre care a doua se desfăşoară mai larg, şi totul într-un ritm *crescendo*; ca schemă întru totul asemenea, doar mult mai simplu, renumitele versuri din *Bérénice* a lui Racine (scena 5 din actul IV):

Dans un mois, dans un an, comment souffrirons-nous
Seigneur, que tant de mers me séparent de vous :
Que le jour recommence et que le jour finisse,
Sans que jamais Titus puisse voir Bérénice,
Sans que, de tout le jour, je puisse voir Titus ?[10]

Să încheiem pe scurt analiza textului nostru. La sfîrşitul celei de a 61-a *laisse*, împăratul tot nu se poate hotărî să predea lui Roland, care stă în faţa lui, arcul şi să-i încredinţeze prin aceasta definitiv misiunea; el înclină capul, îşi pune mîna în barbă şi plînge. Intervenţia lui Naimes, care pune

8. Sunînd semnalul regelui-baron,/ lui Ludovic, fiul lui Carol.
9. În cine să mă-ncred,/ cînd Isolda nu-mi dăruia iubirea-i,/ cînd Isolda mă ia drept un nemernic/ şi acum nu-şi aduce aminte de mine?
10. Peste o lună, peste un an, cum vom îndura,/ stăpîne, ca atîtea mări să ne despartă:/ ca ziua să re-nceapă şi-apoi să se sfîrşească,/ fără ca Titus pe Berenice vreodată s-o mai vadă,/ fără ca ziua întreagă pe Titus să-l pot vedea?

capăt scenei, este iarăşi construită în întregime paratactic; raporturile modale din cuvintele sale nu sînt exprimate gramatical; în caz contrar, propoziţia ar suna aşa: „Ai auzit doar cît de supărat e Roland, fiindcă a fost desemnat pentru ariergardă; deoarece însă nu există nici un baron care ar putea interveni pentru el (sau: ar vrea?), dă-i arcul, dar îngrijeşte-te cel puţin ca să dispună de suficiente ajutoare". Iar frumosul vers final este de asemenea paratactic.

Construcţia paratactică este în limbile antice proprie stilului umil, ea ţine mai mult de limba vorbită decît de cea scrisă, are un caracter mai mult realist-comic decît sublim. Dar aici ţine de stilul sublim; este o nouă formă a acestuia, care nu se mai bazează pe periodică şi figuri de stil, ci pe forţa unor blocuri lingvistice independente, aşezate unul lîngă altul. Un stil elevat cu membre paratactice nu este ca atare ceva nou în Europa, chiar stilul biblic are acest caracter (a se vedea capitolul 1). Să ne amintim de discuţia despre solemnitatea frazei din *Geneză* 1, 3 (*dixitque Deus : fiat lux, et facta est lux*), purtată de Boileau şi Huet în legătură cu scrierea περὶ ὕψους, în secolul al XVII-lea. Sublimul acelei propoziţii din *Geneză* nu se află în măreţia periodizării sau în bogata ornamentaţie cu figuri de stil, ci în concizinea impresionantă, în contrast cu cuprinsul puternic şi avînd tocmai prin aceasta un ce întunecat, care umple pe auditor de fiorii evlaviei. Tocmai omiterea conjuncţiei cauzale, simpla relatare a faptelor, înlocuind legătura şi înţelegerea lor cu contemplaţia ce nici nu îndrăzneşte să vrea să înţeleagă, dă propoziţiei măreţia sa. Complet altul însă e cazul cu *chanson de geste*, care nu are ca temă uriaşa enigmă a creaţiunii şi a creatorului, nici raportul omului ca făptură faţă de ele. Tema *Cîntării lui Roland* e limitată, şi pentru personajele sale nu există nimic problematic. Toate orînduirile vieţii, ca şi orînduirea lumii de dincolo, sînt clare, de nestrămutat, formal fixate. Ce-i drept, ele nu sînt nemijlocit accesibile înţelegerii raţionale; dar această constatare, pe care o facem de-abia noi, nu priveşte poemul şi pe auditorii contemporani, care trăiau deplin încrezători în marginile strîmtei, rigidei lor aşezări, în care datoriile vieţii, împărţirea lor pe stări sociale (a se vedea diviziunea muncii între cavaleri şi călugări, vv. 1877 şi urm.), esenţa forţelor supranaturale şi raportul omului faţă de ele sînt reglementate în modul cel mai simplu. Înăuntrul acestui cadru există bogăţie şi delicateţe afectivă şi de asemenea o anumită variaţie a fenomenelor exterioare; dar cadrul este atît de strîmt şi de rigid, încît cu greu pot lua naştere într-însul problematicul sau chiar tragicul; nu există conflicte care să merite numele de tragic.

Şi textele epice germane vechi care ni s-au păstrat prezintă structuri paratactice; şi în ele domină etica nobiliară războinică, cu riguroase noţiuni în ce priveşte onoarea, morala şi lupta ca judecată dumnezeiască. Şi cu

toate acestea, ele lasă cu totul altă impresie. Blocurile lingvistice se sprijină mai lax unul de altul, spaţiul, şi evenimentele, şi cerul deasupra lor sînt incomparabil mai largi, destinul este mai misterios şi structura socială nu e nici pe departe atît de nestrămutată. Chiar faptul că cele mai renumite epopei eroice germanice, de la *Cîntecul lui Hildebrand* pînă la *Cîntecul Nibelungilor*, redau atmosfera istorică din sălbatica şi vasta perioadă a migraţiunii popoarelor, şi nu din orînduirea deplin structurată a feudalismului la apogeu, le conferă mai mult spaţiu şi libertate; subiectele germanice din perioada migraţiunii popoarelor nu au pătruns în ţinuturile galo-romanice sau nu au putut prinde rădăcini; iar creştinismul este aproape lipsit de importanţă pentru epopeea eroică germanică. Forţele libere, nemijlocite, lipsite încă de o formă constituită, sînt mai puternice şi rădăcinile omeneşti, după cum mi se pare mie cel puţin, sînt mai profunde. Despre epopeile germanice din ciclul epic eroic nu se poate spune, ca despre *Cîntarea lui Roland*, că sînt lipsite de nota problematică şi tragică: Hildebrand este mai nemijlocit uman şi tragic decît Roland şi cu cît mai adînc sînt motivate conflictele din legenda Nibelungilor decît ura dintre Roland şi Ganelon!

Dacă luăm un text religios romanic din perioada timpurie, găsim aceeaşi restrîngere a spaţiului vital. Dispunem de mai multe texte de acest fel, anterioare *Cîntării lui Roland*. Cel mai important este *Cîntecul lui Alexius*, o legendă sacră care în secolul al XI-lea a primit o formă franceză veche, păstrată în mai multe manuscrise. Conform legendei, Alexius este unicul fiu, tîrziu născut, al unei familii nobile romane; crescut cu grijă, intră în serviciul imperial şi, după dorinţa tatălui său, urmează să ia în căsătorie o fecioară de aceeaşi condiţie socială; se supune, dar în noaptea nunţii îşi părăseşte mireasa, fără să se fi atins de dînsa, şi trăieşte şaptesprezece ani ca un sărman cerşetor pe meleaguri străine (în Edessa din Siria nord-estică, astăzi Urfa turcească), pentru a-l sluji numai pe Dumnezeu; mai tîrziu, spre a nu fi venerat ca sfînt, părăseşte acest loc şi este aruncat de o furtună înapoi la Roma, unde petrece alţi şaptesprezece ani tot ca cerşetor necunoscut şi dispreţuit sub treptele casei părinteşti, fără a fi mişcat de durerea părinţilor şi a miresei lui pe care îi aude adesea jeluindu-se şi fără a-şi divulga identitatea. Abia după moartea sa este recunoscut în chip miraculos şi într-adevăr venerat de acum înainte ca sfînt. După cum se vede, acest text este conceput în cu totul alt spirit decît *Cîntarea lui Roland*; dar el prezintă aceeaşi formă de exprimare paratactică şi închisă, aceeaşi îngustare rigidă şi acelaşi caracter nestrămutat al orînduirii lumii. Totul este fixat, alb şi negru, bine şi rău, şi nu mai necesită vreo cercetare sau motivare; există o ispită, dar nu o problematică. Avem pe de o parte slujirea lui Dumnezeu, care îndepărtează de lume şi duce spre fericirea veşnică – de cealaltă parte viaţa

firească în lume, care duce „la mare tristeţe". Conştiinţa nu cunoaşte alte trepte şi realitatea exterioară, tot ceea ce lumea oferă şi ceea ce, oricum, trebuie să constituie cadrul necesar al faptelor narate, este redusă atît de mult, încît nu mai rămîne decît un fundal neesenţial pentru viaţa sfîntului; în jurul său şi însoţindu-i faptele cu gesturile lor, se găsesc tatăl, mama şi logodnica; şi mai vag şi mai nelămurit se desenează alte cîteva personaje necesare acţiunii; restul este în întregime schematic, atît din punct de vedere social, cît şi geografic: lucru cu atît mai izbitor, cu cît scena pare să cuprindă întreaga întindere a Imperiului Roman; din Răsărit şi din Apus nu au mai rămas decît biserici, voci venite din cer, popor care se roagă – nimic altceva decît anturajul, pretutindeni identic, al unei vieţi de sfînt; tot aşa, ba chiar mai pregnant decît în *Cîntarea lui Roland*, unde domneşte pretutindeni, la păgîni ca şi la creştini, aceeaşi structură socială, şi anume cea feudală, şi acelaşi etos. Lumea a devenit foarte mică şi restrînsă şi totul se mişcă în ea în mod rigid şi neclintit în jurul unei singure întrebări cu răspunsul prestabilit şi la care omul nu trebuie decît să dea răspunsul potrivit; el ştie ce cale trebuie să urmeze sau, mai bine zis, o singură cale îi este deschisă, altele nici nu există; el ştie de asemenea că va ajunge la o răscruce; şi mai ştie, în sfîrşit, că atunci va trebui să o apuce la dreapta, deşi ispititorul va încerca să-l atragă spre stînga. Tot restul, vastitatea nemărginită a lumii exterioare şi interioare cu nenumăratele ei posibilităţi, imagini şi straturi, a dispărut. Fără îndoială că aceasta nu este ceva germanic; nu este nici creştin, după cum mi se pare, cel puţin nu este forma necesară şi originară a gîndirii creştine; căci, născut din premise foarte complexe, făcînd faţă unor foarte complexe realităţi, creştinismul s-a dovedit mai înainte, ca şi mai tîrziu, incomparabil mai elastic, mai bogat şi stratificat. Această îngustime nu poate fi nicicum ceva originar; şi pe deasupra conţine mult prea multe elemente foarte diferite, moştenite; nu este o îngustime, ci o îngustare. Este procesul de încremenire şi reducere din Antichitatea tîrzie, de care ne-am ocupat încă în capitolele noastre antecedente. Fireşte, în cadrul său, forma simplist-redusă pe care a luat-o creştinismul în ciocnirea lui cu popoare în parte obosite, în parte barbare, a jucat un rol important.

În vechiul cîntec francez al lui Alexius, scena din noaptea nunţii, care este un punct culminant al poemului, se cuprinde în următorul text (strofele 11-15, după *Crestomaţia* lui Bartsch, ed. a 12-a):

11 *Quant li jorz passet ed il fut anoitiet,*
ço dist li pedre: „filz, quer t'en va colchier,
avuec ta spouse, al comant Deu del ciel".
ne volst li enfes son pedre corrocier,
vait en la chambre o sa gentil moilier.

12 *Com vit le lit, esguardat la pulcele,*
donc li remembret de son seignour celeste
que plus ad chier que tote rien terrestre ;
„e ! Deus", dist il, „si forz pechiez m'apresset !
s'or ne m'en fui, molt criem que ne t'en perde."

13 *Quant en la chambre furent tuit soul remes,*
danz Alexis la prist ad apeler :
la mortel vide li prist molt a blasmer,
de la celeste li mostrat veritet ;
mais lui ert tart qued il s'en fust tornez.

14 *„Oz mei, pulcele, celui tien ad espous*
Qui nos redemst de son sanc precious.
en icest siecle nen at parfite amour :
la vide est fraile, n'i at durable onour ;
ceste ledece revert a grant tristour."

15 *Quant sa raison li at tote mostrede,*
donc li comandet les renges de sa spede,
ed un anel dont il l'out esposede.
donc en ist fors de la chambre son pedre ;
en mie nuit s'en fuit de la contrede.[11]

Oricît de diferit ar fi spiritul în care au fost concepute cele două poeme, asemănările de stil cu *Cîntarea lui Roland* sînt foarte evidente. Elementul

11. Cînd ziua trecu şi noaptea se lăsă,/ astfel îi spuse tatăl : „Fiule, acum du-te să te culci/ cu soaţa ta, după porunca Domnului din cer"./ Fiul n-a voit pe tatăl lui să-l mînie/ şi-n cameră se duse lîngă soţia lui.// Cînd patul îl văzu, fecioara o privi/ şi-atunci îşi aminti de Domnul său ceresc,/ la care mai mult ţinea decît la toate cele pămînteşti./ „O, Doamne, grăi el, păcatul greu m-apasă ! / De nu fug de îndată, mă tem c-am să te pierd."// Cînd singuri amîndoi în cameră-au rămas,/ astfel începu Alexius să cuvînte,/ mai întîi viaţa pieritoare cu tărie defăimînd,/ vrednicia celei cereşti, apoi, arătînd ; / era nerăbdător departe să pornească.// „Ascultă-mă, fecioară, pe-acela ia-l drept soţ,/ care ne-a mîntuit cu sîngele-i nepreţuit./ Nu e sub veac iubire neclintită : / viaţa-i trecătoare, iar cinstea se strămută ; / această veselie în plînset se preschimbă."// Cînd gîndul său pe de-a-ntregul i-l arătă,/ cingătoarea cu spada îi încredinţează/ şi un inel cu care soaţă o luase./ Ieşi, apoi, din camera părintelui său/ şi de pe-acest tărîm fugi în miez de noapte.

paratactic depăşeşte cu mult, atît într-un caz, cît şi în celălalt, simpla tehnică sintactică; este aceeaşi perpetuă reluare, aceeaşi progresiune şi regresiune în salturi, aceeaşi independenţă între fapte. Strofa a 13-a reia situaţia de la începutul strofei a 12-a, dar duce în alt fel acţiunea mai departe; strofa a 14-a repetă cele expuse în strofa a 13-a (ceea ce acolo era însă depăşit în ultimul vers), mai concret, în vorbire directă. Deci, în locul construcţiei: „Şi cînd au rămas singuri în cameră, el îşi aminti... şi spuse: «ascultă...» avem dispoziţia următoare: 1. „Cînd fu în cameră, el îşi aminti..."; 2. „Cînd erau în încăpere, el spuse că..." (vorbire indirectă); 3. „Ascultă (spuse el)...". Fiecare strofă se constituie ca o imagine completă, individuală; acţiunea unitară e progresivă şi produce o impresie mult mai slabă decît alăturarea a trei imagini foarte asemănătoare, delimitate una faţă de alta. Generalizînd această impresie, vom constata următoarele: *Cîntecul lui Alexius* este fomat dintr-un şir de episoade individuale, slab legate unul de altul, o serie de imagini de sine stătătoare din viaţa unui sfînt, fiecare prezentînd un gest expresiv şi totuşi simplu. Tatăl care porunceşte lui Alexius să intre în odaia miresei; Alexius în faţa patului, vorbind miresei lui; Alexius în Edessa, împărţindu-şi avutul săracilor; Alexius ca cerşetor; slujitorii trimişi în căutarea lui, care nu-l recunosc şi îi dau pomană; jalea mamei; convorbirea dintre mamă şi mireasă şi aşa mai departe; este un ciclu de tablouri; fiecare din aceste fapte prezintă *un* gest hotărîtor, cu un nex temporal şi cauzal destul de slab faţă de cele următoare şi premergătoare; unele din ele (de pildă, jalea mamei) sînt la rîndul lor descompuse în mai multe tablouri asemănătoare, fiecare de sine stătător; fiecare tablou are parcă propriul său cadru; fiecare este în aşa fel alcătuit în sine, încît nu cuprinde nimic nou sau neaşteptat şi nici o forţă dinamică din el nu cere în mod necesar pe următorul; iar în spaţiile intermediare se cască un gol, dar nu un gol obscur şi profund în care se petrec şi se pregătesc multe alte fapte, făcîndu-ne să ne ţinem respiraţia într-o aşteptare plină de fior, ca uneori în stilul biblic cu pauzele sale, ce ne silesc la meditaţie – ci o durată plată, palidă, ireală, uneori doar o clipă, uneori şaptesprezece ani, uneori un interval nedefinit. Acţiunea este astfel descompusă într-o serie de tablouri; ea este oarecum parcelată. În *Cîntarea lui Roland* totul este mai compact, conexiunea mai precisă, tabloul luat în parte este uneori plin de mişcare; dar tehnica reprezentării – şi aceasta înseamnă mai mult decît un simplu procedeu tehnic, căci implică o concepţie structurală pe care poetul şi auditorii o atribuie acţiunii – rămîne aceeaşi: o înşiruire de tablouri independente. În cazul *Cîntării lui Roland*, spaţiile intermediare nu sînt totdeauna atît de goale şi de plate, se intercalează de pildă peisajul, vedem sau auzim oştile trecînd călare prin văi şi defileuri – dar episoadele sînt totuşi înşirate unul după altul, alcătuind scene individuale, de sine stătătoare. Numărul

personajelor care acţionează este şi aici foarte redus, toate celelalte apărînd, chiar dacă mai variate decît în *Cîntecul lui Alexius*, totuşi numai în serie; personajele care acţionează în diferitele scene sînt aceleaşi, rareori apare unul nou, şi acolo unde se întîmplă aceasta (Naimes sau Turpin, cu funcţie conciliatoare), apare o cezură puternică. Intriga variată şi bogăţia de aventuri cu un mare număr de protagonişti, atît de frecvente în epică, lipsesc aici cu desăvîrşire. Cu atît mai mare este în schimb eficacitatea gesturilor în *Cîntecul lui Alexius*, ca şi în *Cîntarea lui Roland*. Necesitatea de a lega şi dezvolta faptele e slabă; chiar şi în cadrul scenelor izolate, dezvoltarea, cînd există, e anevoioasă şi lîncedă, dar gesturile momentului scenic sînt de o pregnantă şi plastică energie. Şi probabil că în vederea acestei energii a gesturilor şi atitudinilor s-a făcut parcelarea în tablouri. Momentul scenic cu gesturile sale cuprinde atîta forţă, încît are efectul unui model moral; diferitele studii ale istoriei eroului, sau trădătorului, sau sfîntului sînt în aşa măsură concretizate în gesturi, încît scenele reprezentate în aceste tablouri au efect de simboluri sau figuri, chiar şi acolo unde nu se poate dovedi nici o semnificaţie simbolică sau figurală. O astfel de semnificaţie poate fi însă adesea dovedită: în *Cîntarea lui Roland* e prezentă în figura lui Carol cel Mare sau în descrierile unor caracteristici ale cavalerilor păgîni şi, bine-înţeles, în textul rugăciunilor; iar pentru *Cîntecul lui Alexius*, admirabila interpretare a lui E.R. Curtius (în *Zeitschrift für romanische Philologie*, 56, 113 şi urm. şi mai ales 122, 124) urmăreşte exclusiv elementul figural al împlinirii în lumea de dincolo; nu puţin a contribuit această tradiţie figurală la devalorizarea conexiunii orizontale, istorice a faptelor şi la încremenirea rînduielilor. Astfel, rugăciunile pe care le-am reprodus mai sus denotă încremenirea figurilor mîntuirii; parcelarea faptelor din *Vechiul Testament*, care, luate izolat, în afara conexiunii lor istorice, permit o interpretare figurală, a devenit o formulă; figurile sînt rînduite paratactic una lîngă alta, ca pe sarcofagele din Antichitatea tîrzie; ele nu mai au o realitate, ci numai o semnificaţie. Şi în ce priveşte evenimentele terestre, tendinţa e aceeaşi: de a le desprinde din conexiunea lor orizontală, de a le izola, de a le integra într-un cadru rigid, de a le asigura eficacitatea prin gesturi, spre a le face să apară ca exemple, modele, semnificaţii, lăsînd orice „altceva" într-o vagă inconsistenţă. E limpede că în acest fel e reprodusă numai o părticică a realităţii, extrem de restrînsă, jugulată de ordinea formală. Dar e reprodusă, şi acest fapt denotă că punctul culminant al procesului de încremenire a fost depăşit; tocmai tablourile izolate ascund germenii reanimării.

Textul latin care a servit probabil drept sursă de inspiraţie *Cîntecului lui Alexius* – se găseşte în *Acta Sanctorum* din 17 iulie, iar noi îl reproducem după *Altfranzösisches Übungsbuch* de Förster-Koschwitz, ediţia a 6-a, 1921, 299 şi urm. – nu pare a fi nici cu mult mai vechi decît cel francez, deoarece

legenda, provenită din Siria, poate fi identificată destul de tîrziu în Apus; dar el prezintă într-o formă mult mai pură legenda sacră din Antichitatea tîrzie. Noaptea nunţii este descrisă aici într-un mod caracteristic, diferit de versiunea în franceză veche:

Vespere autem facto dixit Euphemianus filio suo: „Intra, fili, in cubiculum et visita sponsam tuam". Ut autem intravit, coepit nobilissimus juvenis et in Christo sapientissimus instruere sponsam suam et plura ei sacramenta disserere, deide tradidit ei annulum suum aureum et rendam, id est caput baltei, quo cingebatur, involuta in prandeo et purpureo sudario, dixitque ei: „Suscipe haec et conserva, usque dum Domino placuerit, et Dominus sit inter nos". Post haec accepit de substantia sua et discessit ad mare...[12]

După cum vedem, şi textul latin este aproape în întregime paratactic; dar nu foloseşte posibilităţile parataxei, nu le cunoaşte încă. Aici totul e nivelat şi aplatizat uniform: naraţiunea nu are suişuri şi coborîşuri, schimbări de ton, e „monotonă", încît nu numai cadrul, ci chiar şi tabloul rămîne nemişcat; e rigid şi lipsit de forţă. De lupta lăuntrică dezlănţuită în Alexius din cauza ispitei, pentru care versiunea franceză veche a găsit cea mai simplă şi frumoasă expresie, nici nu se face menţiune; parcă n-ar exista nici o ispită; iar ampla mişcare a vorbirii directe adresate miresei (*Oz mei, pulcele...*), una din cele mai puternice din vechiul poem francez, în care Alexius atinge suprema sa elevare şi care este prima izbucnire a adevăratei lui firi, este vădit creaţia poetului francez, care a pornit de la palidele expresii latine ale modelului său. Chiar şi plecarea lui Alexius devine dramatică abia în textul francez. Versiunea latină progresează mult mai lin şi mai uniform; dar emoţia umană este foarte slabă, abia schiţată, de parcă ai avea de-a face cu o apariţie spectrală, nu cu un om viu. Impresia rămîne şi mai departe aceeaşi; abia textul în limba vulgară se umanizează; el inventează, ca să amintim doar punctele cele mai importante, jalea mamei în odaia pustie şi mai tîrziu lupta lăuntrică a sfîntului, cînd soarta îl aruncă înapoi la Roma. În această versiune, Alexius stă în cumpănă înainte de a lua asupra sa cea mai grea încercare, viaţa de cerşetor străin în casa părintească, unde priveşte zi de zi pe cei mai apropiaţi lui care-l jelesc; el ar dori ca acest

12. Lăsîndu-se seara, zise Eufemianus fiului său: „Intră, fiule, în odaia de culcare şi vezi-ţi nevasta". Cum intră, începu preanobilul tînăr, pătruns de înţelepciunea lui Cristos, să-şi înveţe soţia şi să-i explice multe pilduiri sfinte; apoi îi încredinţă inelul de aur şi cingătoarea sabiei cu care se strîngea, învelită într-un ştergar roşu, şi-i spuse: „Ia acestea şi păstrează-le pînă va vrea Domnul, şi Domnul să fie între noi". În urmă îşi luă ceva dintr-ale sale şi coborî la mare...

pahar să treacă de la dînsul ; şi totuşi îl acceptă. În textul latin nu există nici o ezitare şi nici o luptă, nici chiar în noaptea nunţii ; Alexius se duce în casa tatălui său, fiindcă nu vrea să fie o povară pentru altcineva.

Abia scrierea în limba vulgară, după cum pare să reiasă din această confruntare, a pus în lumină diferitele tablouri, pentru ca personajele să primească astfel o rotunjire umană şi viaţă ; o viaţă fireşte limitată prin rigiditatea şi îngustimea orînduielilor care persistă fără să se clintească ; şi care este de asemenea cu uşurinţă frînată din cauză că-i lipseşte un suflu mai larg ; care cîştigă însă în eficacitate şi forţă tocmai prin contradicţia creată în cadrul rînduielilor fixe. Abia poeţii de limbă vulgară au găsit forma în care parataxa are o forţă poetică ; în locul juxtapunerii monotone apare acum forma de *laisse* care progresează şi regresează în salturi energice, într-un nou stil sublim ; chiar dacă viaţa care pulsează în operele lor e cu zgîrcenie delimitată şi lipsită de complexitate, ea este totuşi o viaţă plină, uman frămîntată şi puternică, eliberată de stilul şters şi nesemnificativ al legendei antice. Poeţii de limbă vulgară au ştiut să valorifice şi vorbirea directă ca ton şi gest. Am amintit mai sus cuvintele adresate de Alexius miresei sale şi jelania mamei lui ; să mai notăm cuvintele cu care sfîntul întors la Roma cere tatălui său adăpost şi hrană ; ele au în versiunea franceză o forţă concretă şi nemijlocită, cu totul inaccesibilă textului latin. Versiunea franceză sună astfel :

Eufemiiens, bels sire, riches om,
quer me herberge por Deu en ta maison ;
soz ton degret me fai un grabaton
empor ton fil dont tu as tel dolour ;
toz sui enfers, sim pais por soue amour...[13],

iar cea latină :

Serve Dei, respice in me et fac mecum misericordiam, quia pauper sum et peregrinus, et jube me suscipi in domo tua, ut pascar de micis mensae tuae et Deus benedicat annos tuos et ei quem habes in peregre misereatur.[14]

13. Eufemianus, falnic domn, om prea bogat,/ dă-mi adăpost în casa ta, în numele Domnului ;/ sub scara ta să îmi faci un culcuş,/ ca pentru fiu-ţi ce pricină ţi-e durerii ;/ slăbit sînt mult, dă-mi hrană, pentru iubirea lui...

14. Rob al lui Dumnezeu, priveşte-mă şi aibi milă de mine, pentru că sînt sărac şi călător, şi dă poruncă să fiu primit în casa ta, ca să mă hrănesc cu firimiturile mesei tale, şi Domnul să-ţi binecuvînteze anii şi să se milostivească cu cel ce-ţi este plecat pe drumuri.

Am arătat înainte că ar fi o greşeală dacă s-ar pune pur şi simplu pe seama creştinismului încremenirea şi îngustarea ce se arată în legendele provenite din Antichitatea tîrzie, de care textele în limba vulgară se eliberează abia cu greu. În capitolele anterioare am încercat să dovedim că efectul iniţial al prezentării iudeo-creştine a evenimentelor era cu totul altceva decît încremenire şi îngustare; faptul că Dumnezeu este ascuns, şi în cele din urmă parusia sa, incarnarea într-o existenţă cotidiană, a provocat, după cum ne-am străduit să arătăm, o dinamizare a concepţiei de viaţă, o pendulare de ordin moral şi social, depăşind cu mult norma clasic-antică a imitării vieţii reale şi devenirii. Chiar Părinţii Bisericii, mai cu seamă Augustin, nu ne-au fost transmişi prin tradiţie ca figuri schematice care urmăresc în mod rigid un drum prescris şi Alypius, prietenul din tinereţe al lui Augustin, despre a cărui zguduire sufletească în arenă am vorbit mai sus, este o apariţie deosebit de vie, un om care luptă, cade învins şi se ridică din nou. Schematizarea rigidă, îngustă şi neproblematică e iniţial cu totul străină conştiinţei creştine a realităţii. Firește, interpretarea figurală a faptelor, care a avut o înrîurire tot mai mare în perioada naşterii şi răspîndirii creştinismului şi care a sărăcit faptele de conţinutul lor real, lăsîndu-le numai conţinutul semnificativ, a contribuit mult la această încremenire. Ea a trebuit să ajungă o schemă simplistă şi rigidă în momentul în care dogma s-a constituit, sarcinile Bisericii au devenit tot mai mult organizatorice şi s-a pus problema de a cîştiga popoare cu totul nepregătite, complet străine de premisele creştinismului. Dar în totalitatea ei, problema rigidizării e şi mai vastă, fiind legată de procesul de reducere a culturii antice; nu creştinismul a adus încremenirea, ci aceasta s-a extins şi asupra lui. La prăbuşirea Imperiului Roman de Apus şi a ideii de ordine ce domnea în el, idee care manifesta şi ea de multă vreme trăsături de încremenire senilă, s-a destrămat şi conexiunea internă a *orbis terrarum* şi o lume nouă s-a putut reclădi doar din mici parcele; în această împrejurare, fiinţa nedesăvîrşită încă din punct de vedere statal şi uman a noilor popoare care îşi făceau apariţia s-a ciocnit peste tot cu instituţiile romane care se menţineau încă şi cu marile resturi ale culturii antice, care mai păstrau chiar şi în procesul de decădere şi încremenire un uriaş prestigiu; o ciocnire între formele foarte tinere şi cele străvechi, prin care la început şi ceea ce era foarte tînăr a fost paralizat, pînă în momentul cînd şi-a încheiat controversele cu cele preluate prin tradiţie, le-a insuflat viaţa sa şi le-a adus la o nouă înflorire. Procesul de încremenire a fost desigur mai slab în ţările în care cultura antică tîrzie nu dominase niciodată, în cele germanice de pildă; el a fost mult mai puternic în ţările romanice, în care a avut loc un real impact, şi poate că nu este întîmplător faptul că Franţa,

care – dintre toate aceste ţări – a suferit cea mai puternică influenţă germanică, a început prima să se elibereze de el.

Primul stil sublim din Evul Mediu european s-a născut, după părerea mea, în clipa în care faptul izolat se umple de viaţă; el este tocmai din această cauză atît de bogat în scene izolate, deosebit de eficace, în care avem doar un grup restrîns de personaje, în care gesturile şi cuvintele dintr-un scurt episod ies puternic în evidenţă; personajele, care stau strîns unul lîngă altul şi unul în faţa celuilalt, fără să aibă mult spaţiu de mişcare, există totuşi fiecare pentru sine, delimitat de celălalt; vorbele lor nu devin niciodată o discuţie, ci rămîn o comunicare solemnă în care fiecare intervenţie, fiecare frază, ba chiar fiecare cuvînt are o valoare intrinsecă, aspiratorică şi emfatică, fără elasticitate şi fără curgere domoală. În comparaţie cu realitatea vieţii, acest stil nu este capabil şi nici nu vrea să pătrundă în adîncime şi lărgime; este delimitat în timp, în spaţiu şi din punctul de vedere al stării sociale; el simplifică plastic evenimente din trecut, idealizîndu-le; sentimentul pe care vrea să-l trezească în auditor este uimirea şi admiraţia pentru o lume îndepărtată, ale cărei instincte şi idealuri sînt desigur încă şi ale sale, dar care se desfăşoară într-o atmosferă de puritate, integritate şi libertate faţă de rezistenţa vieţii, inaccesibilă existenţei sale practice. Mişcări umane, figuri mari care se înalţă ca modele, se manifestă cu eficienţă; dar propria sa viaţă nu se cuprinde aici. Ce-i drept, *Cîntării lui Roland* tocmai tonul îi conferă atmosfera de actualitate; poemul nu începe cu o înştiinţare care să îndepărteze cu mult evenimentele („demult s-au întîmplat acestea, despre lucruri vechi vreau să povestesc"), ci în ton puternic, nemijlocit, de parcă regele Carol, marele împărat, ar fi încă în viaţă; transpunerea naivă a unor evenimente întîmplate cu trei secole în urmă, în concepţia societăţii feudale de apogeu de la începutul perioadei cruciadelor, valorificarea subiectului în sensul propagandei bisericeşti şi feudale dau poemului o notă de actualitate vie; se simte chiar germenele unui sentiment naţional; şi chiar şi într-o mulţime de amănunte pare să trăiască prezentul; dacă citim, ca să luăm un neînsemnat exemplu, versul prin care Roland încearcă să organizeze atacul ce-l au de dat cavalerii franci (1165):

Seignurs barons, suef, le pas tenant! [15],

simţim în el rezonanţa unei scene actuale de exerciţii de luptă ale cavaleriei feudale. Dar acestea sînt amănunte care licăresc o clipă; delimitarea continuă, idealizarea şi simplificarea, voalata sclipire fabuloasă predomină.

15. Seniori baroni, domol, şi toţi în pas!

Stilul poemului eroic francez este deci un stil sublim, cu extrem de rigidă structură a faptelor şi care reprezintă numai o parte a vieţii reale, mult restrînsă din cauza îndepărtării în timp, a simplificării perspectivice şi a delimitării determinate de consideraţiile de clasă. Nu spunem nimic nou, ci dăm doar o altă formulare unor repetate afirmaţii, dacă adăugăm că în acest stil o separare între domeniul eroic sublim şi cel practic de toate zilele este ceva de la sine înţeles ; alte pături sociale în afară de cea a feudalismului la apogeu nici nu apar, iar bazele economice ale vieţii nu sînt deloc amintite ; acest fapt întrece cu mult situaţia din literatura eroică germanică sau germană medie şi denotă şi o izbitoare deosebire faţă de epica eroică spaniolă, care apare ceva mai tîrziu. Totuşi, *chanson de geste*, şi mai ales *Cîntarea lui Roland*, a fost vădit populară : acest poem vorbeşte ce-i drept numai despre faptele păturii de sus feudale, dar el se adresează fără îndoială şi poporului. Ceea ce se explică evident prin faptul că, în ciuda deosebirilor materiale şi juridice însemnate care existau între diferitele pături ale populaţiei laice, nu exista încă o deosebire esenţială în ceea ce priveşte gradul lor de cultură ; ba mai mult decît atît, că şi reprezentările ideale erau încă unitare sau cel puţin că alte reprezentări ideale pămînteşti decît cele cavalereşti-eroice nu puteau căpăta încă formă şi expresie. O dovadă a forţei şi influenţei acestor *chansons de geste* asupra tuturor păturilor sociale este faptul că preoţimea, care mai înainte nu privea cu ochi buni literatura profană scrisă în limba vulgară, a încercat, începînd cu sfîrşitul secolului al XI-lea, să folosească epica eroică pentru scopurile sale ; vechimea seculară a temelor, care erau mereu prelucrate şi au decăzut curînd la rangul de patrimoniu popular pentru iarmaroace, dovedeşte cît erau de iubite tocmai în straturile de jos ale populaţiei. Pentru auditorii secolelor al XI-lea, al XII-lea şi al XIII-lea, eposul eroic era istorie, în el trăia tradiţia istorică a epocilor străvechi ; o altă tradiţie accesibilă auditorilor nu exista. De-abia pe la anul 1200 s-au născut primele cronici în limba vulgară, care însă nu relatau fapte din trecut, ci din prezentul trăit, fiind pe deasupra şi foarte influenţate de stilul epic. Eposul eroic este şi el de fapt istoric, cel puţin în măsura în care rememorează adevărate situaţii istorice, chiar dacă le denaturează şi le simplifică, şi în măsura în care personajele sale îndeplinesc totdeauna o funcţie istorico-politică. La această natură istorico-politică renunţă romanul cavaleresc care stă prin urmare în cu totul alt raport faţă de lumea concret-reală.

VI

Expediţia eroului în romanul cavaleresc

La începutul romanului cavaleresc *Yvain*, de Chrétien de Troyes, datînd din a doua jumătate a secolului al XII-lea, unul din cavalerii de la curtea regelui Artus povesteşte o aventură care i s-a întîmplat lui. Povestirea începe după cum urmează:

Il avint, pres a de set anz
Que je seus come païsanz
Aloie querant avantures,
Armez de totes armeüres
Si come chevaliers doit estre,
Et trovai un chemin a destre
Parmi une forest espesse.
Mout i ot voie felenesse,
De ronces et d'espines plainne;
A quelqu'enui, a quelque painne
Ting cele voie et cel santier.
A bien pres tot le jor antier
M'an alai chevauchant einsi
Tant que de la forest issi,
Et ce fu an Broceliande.
De la forest an une lande
Antrai et vi une bretesche
A demie liue galesche;
Si tant i ot, plus n'i ot pas.
Celle part ving plus que le pas
Et vi le baille et le fossé
Tot anviron parfont et le,
Et sor le pont an piez estoit
Cil cui la forteresce estoit.
Sor son poing un ostor mué.

Ne l'oi mie bien salué,
Quant il me vint a l'estrier prandre,
Si me comanda a desçandre.
Je desçandi ; il n'i ot el,
Que mestier avoie d'ostel ;
Et il me dist tot maintenant
Plus de çant foiz an un tenant,
Que beneoite fust la voie,
Par ou leanz venuz estoie.
A tant an la cort an antrames,
Le pont et la porte passames.
Anmi la cort au vavassor,
Cui Des doint et joie et enor
Tant come il fist moi cele nuit,
Pandoit une table ; je cuit
Qu'il n'i avoit ne fer ne fust
Ne rien qui de cuivre ne fust.
Sur cele table d'un martel,
Qui panduz iere a un postel,
Feri li vavassors trois cos.
Cil qui amont ierent anclos
Oïrent la voiz et la son,
S'issirent fors de la meison
Et vindrent an la cort aval.
Li un seisirent mon cheval,
Que li buens vavassors tenoit.
Et je vis que vers moi venoit
Une pucele bele et jante.
An li esgarder mis m'antante :
Ele fu longue et gresle et droite.
De moi desarmer fu adroite ;
Qu'ele le fist et bien et bel.
Puis m'afubla un cort mantel,
Ver d'escarlate peonace,
Et tuit nos querpirent la place,
Que avuec moi ne avuec li
Ne remest nus, ce m'abeli ;
Que plus n'i queroie veoir.

Et ele me mena seoir
El plus bel praelet del monde
Clos de bas mur a la reonde
La la trovai si afeitiee,
Si bien parlant et anseigniee,
De tel sanblant et de tel estre,
Que mout m'i delitoit a estre,
Ne ja mes por nul estovoir
Ne m'an queïsse removoir.
Mes tant me fist la nuit de guerre
Li vavassors, qu'il me vint querre,
Quant de soper fu tans et ore.
N'i poi plus feire de demore,
Si fis lues son comandemant.
Del soper vos dirai briemant,
Qu'il fu del tot a ma devise,
Des que devant moi fu assise
La pucele qui s'i assist.
Apres soper itant me dist
Li vavassors, qu'il ne savoit
Le terme, puis que il avoit
Herbergié chevalier errant,
Qui avanture alast querant,
S'an avoit il maint herbergié.
Apres ce me pria que gié
Par son ostel m'an revenisse
An querredon, se je poïsse.
Et je li dis : „Volantiers, sire !"
Que honte fust de l'escondire.
Petit por mon oste feïsse,
Se cest don li escondeïsse,
Mout fu bien la nuit ostelez,
Et mes chevaus fu anselez
Lues que l'an pot le jor veoir ;
Car j'an oi mout proiié le soir ;
Si fu bien feite ma proiiere
Mon buen oste et sa fille chiere

275 *Au saint Esperit comandai,*
A trestoz congié demandai,
Si m'an alai lues que je poi...[1]

În continuarea povestirii sale, cavalerul, care se numeşte Calogrenant, arată cum a întîlnit o cireadă de tauri şi cum a aflat de la păstorul lor, un cogeamite *vilain* de o urîţenie nemaipomenită, despre un izvor fermecat din

1. A fost acum vreo şapte ani/ cînd, singur, ca un ţăran,/ pornii după aventură,/ îmbrăcat într-o armură/ demnă de orice cavaler;// găsii la dreapta un drum/ printr-o pădure tare deasă./ Mult era calea-nşelătoare,/ plină de spini şi mărăcini;/ dar cîtă trudă, suferinţă avui,// eu calea, drumul îl ţinui./ Mai toată ziua-ntreagă/ fără răgaz am călărit/ şi din pădure am ieşit/ tocmai în Brocelianda.// Din crîng pe-o pajişte/ intrai şi-un turn văzui,/ departe cam la jumătate milă;/ de-atîta a fost, mai mult n-a fost./ Grăbit am luat-o într-acolo// şi groapa, şanţul le văzui,/ lat şi adînc împrejmuind,/ iară pe pod sta în picioare/ cel ce castelul stăpînea,/ cu un şoim năpîrlit pe pumn.// De-abia frumos l-am salutat/ că scara mi-a şi apucat,/ poftindu-mă ca să descalec./ Am coborît; n-aveam de-ales,/ de găzduire avînd nevoie;// şi-mi spuse, apoi, dintr-o dată,/ vorbind pe nerăsuflate,/ că-i binecuvîntată calea/ pe care am venit aci.// Aşa în curte am intrat,// trecînd de punte şi de poartă./ În mijlocul curţii acelui cavaler,/ deie-i Domnul bucurie şi cinstel cum îmi dete el în acea noapte,/ atîrna o toacă; gîndii// că nu era din fier sau lemn,/ ci toată din aramă./ Pe toaca-aceea c-un ciocan/ ce atîrna de-un par/ lovit-a cavalerul de trei ori.// Cei care se aflau pe sus,/ voce şi sunet auzind,/ cu toţii din casă au ieşit/ şi-n curte jos au venit./ Unii calul mi-au luat, // ţinut de bunul cavaler./ Spre mine am zărit venind/ o gingaşă şi mîndră fată./ Cu luare-aminte am privit: / era înaltă, zveltă şi dreaptă.// Armura iscusit mi-a scos,/ îndemînatic şi frumos./ O scurtă mantie mi-a pus,/ de-un purpuriu aprins,/ şi toţi ne părăsiră,// că nici cu mine, nici cu ea/ nici unul n-a mai stat; m-am zbuciumat,/ că nu doream să văd mai mult./ Şi m-a dus să mă aşed/ în cea mai frumoasă pajişte din lume,// împrejmuită de un zid micuţ./ Aci-mi păru atît de iubitoare,/ cu grai plăcut şi învăţată,/ cu atare chip şi atare fire/ că mult am vrut a zăbovi,// pe nici un preţ/ dorind a mai pleca./ Dar noaptea atît m-a duşmănit,/ că să mă cate cavalerul a venit,/ cînd fuse ceasul de cinat.// Nu a fost chip să mai rămîn/ şi poruncii m-am supus./ Pe scurt de cină-am să vă spun,/ că mi-a fost întreg pe plac,/ de-ndată ce-n faţă mi-a stat// fecioara şi s-a aşezat./ După cinat astfel mi-a spus/ cavalerul, c-a şi uitat/ de cînd găzduieşte/ cavaleri rătăcitori,// care merg după aventuri;/ pe mulţi el i-a ospătat./ Apoi rugare mi-a făcut,/ să mai revin la casa lui,/ ca o răsplată, de-oi putea.// „Cu drag, doamne", i-am răspuns,/ ruşine fiindu-mi să-l refuz./ Puţin pentru gazdă aş fi făcut,/ de darul i l-aş fi respins;/ noaptea, bună odihnă el mi-a dat// şi calu-mi fu înşeuat/ de-ndată ce zorile s-au arătat,/ aşa rugîndu-l de cu seară;/ şi-mi fu-mplinită rugămintea./ Buna gazdă şi fiica-i dragă// Duhului sfînt le-ncredinţai,/ rămas bun la toţi am luat/ şi cît de-n grabă am plecat...

apropiere; apa curge sub un pom minunat, deasupra ei atîrnă un talger de aur şi, dacă se varsă apă cu acest talger pe o placă de smarald aflată alături, în pădure se iscă o vijelie şi o furtună grozavă, din care încă nimeni n-a scăpat teafăr. Calogrenant trece prin această încercare, supravieţuieşte furtunii şi se bucură de cerul care se face iar senin, înviorat de cîntecul păsărilor, dar apare un cavaler care îi impută pagubele provocate de furtună pe proprietăţile sale şi îl învinge în luptă, astfel că e nevoit să se întoarcă fără arme şi pe jos la găzduitorul său. Foarte bine primit de acesta, i se confirmă lui Calogrenant că este cel dintîi care a scăpat nevătămat din această aventură. Povestirea lui Calogrenant impresionează mult pe cavalerii de la curtea regelui Artus; regele se hotărăşte să meargă el însuşi cu o suită numeroasă la izvorul fermecat; dar unul dintre cavaleri, Yvain, vărul lui Calogrenant, i-o ia înainte, îl învinge şi îl omoară pe cavalerul izvorului, cîştigînd în parte miraculos, în parte însă foarte natural, iubirea văduvei sale.

Deşi între acest text şi cel de care ne-am ocupat mai înainte au trecut numai aproximativ şaptezeci de ani şi, deşi este şi aici vorba despre o operă epică din epoca feudală, ni se impun de la prima vedere alte trăsături stilistice. Felul de a povesti e curgător, uşor şi aproape dezinvolt; povestirea înaintează, ce-i drept, fără grabă, dar totuşi neîntrerupt; verigile ei sînt perfect legate una de alta. Nu există nici aici perioade rigid organizate, se trece fără plan prestabilit de la o verigă a acţiunii la alta; de asemenea, conjuncţiile nu sînt încă precis fixate în ceea ce priveşte sensul lor care are, în special, prea multe funcţiuni de îndeplinit, astfel încît numeroase angrenări cauzale (de pildă vv. 231, 235 sau 237) par oarecum imprecise. Dar povestirea nu este prejudiciată de aceasta în progresia ei, dimpotrivă, structura laxă duce la un stil narativ foarte natural, iar rima, foarte liberă şi independentă de sensul povestirii, nu întrerupe niciodată brusc ideea; ea dă poetului uneori ocazia de a introduce versuri de umplutură sau parafrazări complicate (de pildă vv. 193 sau 211-216), care se integrează fără efort în stilul său şi accentuează impresia unei alungiri naive, proaspete, agreabile. Cu cît mai suplă şi liberă în mişcare este această limbă decît cea din *chanson de geste*, cu cît mai sprinten poate să redea pe un ton de pălăvrăgeală desfăşurarea, ce-i drept încă foarte naivă, dar totuşi deja foarte variată, mobilă, a povestirii, se poate observa în fiecare frază; să luăm ca exemplu versurile 241-246: *La la trovai si afeitiee,/ si bien parlant et anseigniee,/ de tel sanblant et de tel estre,/ que mout m'i delitoit a estre,// ne ja mes por nul estovoir/ ne m'an queïsse removoir*; fraza, legată prin *la* de cea precedentă, prezintă o perioadă consecutivă; partea ascendentă este formată din trei trepte, a treia conţinînd o scurtă recapitulare de aspect antitetic (*sanblant – estre*), care în aprecierea personajelor trădează o înaltă şi perfect asimilată

cultură analitică; partea descendentă este formată din două diviziuni, delimitate cu grijă una faţă de alta: prima, exprimînd încîntarea, la indicativ, a doua, ipotetică, la conjunctiv – construcţii rafinate, intercalate cu naturaleţe în povestire, greu de găsit într-o limbă vulgară dinaintea romanului cavaleresc; profit de ocazie pentru a observa că în formarea treptată a unei construcţii periodizante, mai bogată sub aspect hipotactic, legătura consecutivă pare să fi fost dominantă pînă la Dante (şi propoziţia din *Folie Tristan*, citată la p. 117, culminează într-o mişcare consecutivă). În timp ce alte legături modale erau încă puţin dezvoltate, aceasta a înflorit şi a căpătat funcţii de exprimare specifice care s-au pierdut iarăşi mai tîrziu; în legătură cu aceasta există o lucrare interesantă mai recentă, a lui de A.G. Hatcher (*Revue des études indo-européennes*, II, 30).

Calogrenant povesteşte la masa rotundă a regelui că a plecat înainte cu şapte ani călare, singur, în căutarea unor aventuri, înarmat, aşa cum se cuvine unui cavaler, şi a dat de un drum spre dreapta care străbătea o pădure deasă. Aici ne oprim surprinşi. Spre dreapta? Iată o ciudată determinare a locului, dacă este întrebuinţată la modul absolut, aşa cum e aici cazul. Ea poate avea sens, într-o topografie terestră, numai dacă este întrebuinţată relativ. În consecinţă are aici un sens moral; este în mod vădit vorba despre „drumul cel drept" pe care l-a găsit Calogrenant; şi acest lucru se confirmă îndată, căci drumul este anevoios, aşa cum obişnuiesc să fie drumurile cele drepte, el duce cît e ziua de lungă printr-o pădure deasă, plină de ghimpi şi mărăciniş, şi spre seară ajunge la ţinta dorită: o cetate, unde Calogrenant este întîmpinat cu bucurie, de parcă ar fi un oaspete de multă vreme aşteptat. De-abia seara, cînd iese din pădure, pare să descopere unde se găseşte, şi anume pe o cîmpie din Broceliande. Broceliande din Aremorica, pe continent, este un ţinut al zînelor, renumit în legendele bretone, fermecat şi pădure de basm. Cum a ajuns Calogrenant, care a plecat desigur din insula britanică, de la curtea regelui Artus, pe continent, în Bretania, nu ni se explică; nu se spune nimic despre traversarea mării, după cum nu ne va spune mai tîrziu (vv. 760 şi urm.) nici Yvain, care, la rîndul său, a plecat fără nici o îndoială din Carduel, din Ţara Galilor, şi a cărui călătorie spre „drumul cel drept" din Broceliande este descrisă cu totul neprecis şi fabulos. De-abia a descoperit Calogrenant unde se află, că iată şi castelul ospitalier; pe podul acestuia stă castelanul, cu şoimul de vînătoare pe mînă şi îl întîmpină cu o bucurie care depăşeşte cu mult manifestarea unei ospitalităţi generoase şi care ne confirmă din nou că mai sus fusese vorba despre un „drum drept": *et il me dist tot maintenant plus de çant fois an un tenant, que beneoite fust la voie, par ou leanz venuz estoie*. Restul primirii se desfăşoară în conformitate cu ceremonialul cavaleresc, ale cărui forme

graţioase par să se fi constituit de mult: gazda îşi cheamă slugile cu trei lovituri pe placa de aramă, calul celui sosit este luat de slugi; apare o fecioară frumoasă, fata castelanului; misiunea ei este să-l elibereze pe oaspete de armură, să-i pună în locul acesteia pe umeri o mantie comodă şi elegantă şi apoi, singură cu dînsul într-o grădină frumoasă, să-l facă să-şi treacă timpul cît mai plăcut în societatea ei, pînă cînd cina este gata pregătită. După cină, castelanul povesteşte oaspetelui său că el găzduieşte încă de mult cavaleri care călătoresc în căutare de aventuri; apoi îl invită insistent să-i viziteze din nou castelul la întoarcere; dar, în mod ciudat, nu-i spune nimic despre aventura cu izvorul, deşi o cunoaşte şi deşi ştie că primejdiile care îl aşteaptă acolo pe oaspetele său vor împiedica, după toate probabilităţile, reîntoarcerea lui. Dar totul pare să fie în perfectă ordine; cel puţin nu impietează în nici un fel asupra laudelor aduse de Calogrenant, şi mai tîrziu de Yvain, ospitalităţii şi virtuţii cavalereşti a gazdei lor. Deci Calogrenant pleacă de cu zori călare mai departe şi află abia de la silvestrul duh *vilain* ceva despre izvorul fermecat; acest *vilain* nu ştie, ce-i drept, ce înseamnă *avanture* – căci doar nu e cavaler –, dar el ştie de proprietăţile miraculoase ale izvorului şi nu ascunde ceea ce ştie.

Ne găsim în mod evident în mijlocul unui basm cu atmosferă de vrajă. Drumul cel drept prin pădurea plină de mărăcini, castelul apărut parcă din pămînt, felul primirii, domnişoara cea frumoasă, tăcerea ciudată a castelanului, duhul silvestru, izvorul fermecat – toate acestea ţin de ambianţa basmelor. Nu mai puţin fabuloase sînt indicaţiile de timp. Calogrenant a tăcut şapte ani cu privire la aventura sa. Şapte ani este o cifră fabuloasă şi cei şapte ani dau şi începutului *Cîntării lui Roland* puţină atmosferă legendară, căci apar şi acolo: şapte ani, *set anz tuz pleins*, a petrecut împăratul Carol în Spania. Dar în *Cîntarea lui Roland* sînt într-adevăr ani „plini"; ei sînt *tuz pleins*, căci au servit împăratului să supună toată ţara pînă la mare, să cucerească toate cetăţile şi oraşele sale, cu excepţia Saragosei – în cei şapte ani scurşi între aventura lui Calogrenant la izvor şi povestirea sa se pare că nu s-a întîmplat nimic, cel puţin noi nu aflăm nimic despre aceasta; cînd Yvain se pregăteşte să treacă prin aceeaşi aventură, el găseşte încă toate aşa cum le descrisese Calogrenant, castelanul şi domnişoara din castel, taurii cu păstorul lor uriaş, îngrozitor de urît, izvorul fermecat şi cavalerul care îl apără; nimic nu s-a schimbat, cei şapte ani au trecut fără urmă, totul este aşa cum era mai demult, exact cum se întîmplă în basme. Este un ţinut fermecat de basm, şi sîntem înconjuraţi de mister, în jurul nostru se aud şoşoteli şi murmure. Toate castelele şi cetăţile, aventurile şi luptele din romanele cavalereşti, mai ales cele bretone, sînt motive de basm, ele ţîşnesc în faţa noastră de fiecare dată ca din pămînt; raportul lor geografic faţă de

pămîntul cunoscut, bazele lor sociale şi economice rămîn neelucidate ; chiar şi semnificaţia lor morală sau simbolică rareori poate fi determinată cu oarecare siguranţă. Are oare aventura de la izvorul fermecat un oarecare sens ascuns ? Ea face vădit parte dintre cele prin care obişnuiesc să treacă cavalerii de la curtea lui Artus, dar nu se dă nicăieri o motivare morală în ce priveşte justeţea luptei împotriva cavalerului de la izvorul fermecat. În alte episoade din romanele cavalereşti se pot uneori recunoaşte motive simbolice, mitologice, religioase : astfel, călătoria în infern din *Lancelot*, în general motivul eliberării şi mîntuirii în multe locuri, şi în primul rînd tema graţiei creştine din legenda Graalului – dar semnificaţiile nu pot fi aproape niciodată fixate cu exactitate, cel puţin nu în romanele cavalereşti propriu-zise. Tot ce e misterios, îşi ascunde rădăcinile şi se sustrage unei explicaţii raţionale a fost preluat de romanul cavaleresc din legendele populare bretone, recepţionate şi puse în slujba formării idealului cavaleresc ; această *matière de Bretagne* s-a dovedit a fi cel mai potrivit mediu pentru dezvoltarea idealului respectiv – mai potrivit încă decît subiectele antice care au fost recepţionate în aceeaşi perioadă, dar care în curînd au trecut iarăşi în umbră.

Intenţia propriu-zisă a romanului cavaleresc este autoprezentarea cavalerismului feudal în formele lui de viaţă şi reprezentările lui ideale ; formele de viaţă exterioare sînt şi ele prezentate cu multe amănunte şi în astfel de ocazii prezentarea părăseşte atmosfera nebuloasă a basmului pentru a ne reda tablouri deplin actuale ale moravurilor contemporane. Alte episoade din romanul cavaleresc prezintă asemenea tablouri mult mai colorat şi mai amănunţit decît fragmentul nostru, dar şi aici putem discerne esenţa caracterului său real. Castelanul cu şoimul de vînătoare, slugile adunate cu bătăi în placa de aramă, domnişoara cea frumoasă care dezbracă pe cavaler de armură, îi pune pe umeri o haină comodă şi îl întreţine în modul cel mai plăcut pînă la ora cinei – toate acestea sînt delicate tablouri ale unor datini fixate, aproape ale unui ritual, redînd societatea cavalerilor în cadrul unui stil de viaţă deplin închegat. Cadrul este tot atît de fix şi de izolant, tot atît de limitat faţă de formele de viaţă ale altor pături ca în *chanson de geste*, dar el este mult mai rafinat şi mai elegant ; femeile joacă aici un rol însemnat, o bogată viaţă socială se manifestă în rîndurile clasei de sus. Caracteristica principală e graţiozitatea, fasonarea aproape exagerată care va rămîne pentru multă vreme una din caracteristicile proprii gustului francez. Scena cu domnişoara din castel – felul cum aceasta îşi face apariţia, cum o priveşte cavalerul, desfacerea armurii, întreţinerea pe pajişte –, deşi este vorba aici doar de un exemplu nedesăvîrşit, ne lasă din plin impresia cochetăriei drăgălaş-graţioase, clare şi surîzătoare, proaspete şi elegant-naive, în care tocmai Chrétien este un maestru. Tablouri stilistice de acest

fel găsim încă foarte devreme în literatura franceză – în *chansons de toile* şi o dată chiar în *Cîntarea lui Roland*, într-o *laisse* despre Margariz de Sevilla (vv. 955 şi urm.); dar abia cultura lumii cavalerilor le-a desăvîrşit şi marele farmec al lui Chrétien consistă în bună parte în darul său de a nuanţa cît mai mult acest ton. În plină strălucire se arată acest stil acolo unde e vorba de un adevărat joc al dragostei; printre scenele acestui joc apare apoi un raţionament antitetic cu privire la sentiment, aparent naiv, dar de o drăgălăşenie extrem de artistică; cel mai renumit exemplu se găseşte la începutul lui *Cligès*, unde dragostea născîndă dintre Alixandre şi Soredamors, cu timiditatea de la început, cînd fiecare îşi tăinuieşte simţirea pentru ca în cele din urmă sentimentul să izbucnească, este prezentată într-o serie de scene fermecătoare cu monologuri analitice. Graţia şi drăgălăşenia acestui stil, al cărui farmec este prospeţimea şi a cărui primejdie este meschinăria, afectarea şi răceala, se găsesc cu greu în stare atît de pură în literatura antică, ea este o creaţie a Evului Mediu francez; de altfel, acest stil nu se limitează cîtuşi de puţin la episoade de dragoste. Întreg tabloul modului de viaţă al societăţii feudale, atît la Chrétien, cît şi la romanul de aventuri de mai tîrziu şi la povestirea mai scurtă în versuri, are aceeaşi intonaţie în secolul al XII-lea şi chiar în secolul al XIII-lea. În versuri graţioase, suave, deosebit de fin colorate, ni se prezintă lumea cavalerilor, cu mici scene şi tablouri care zugrăvesc obiceiurile, concepţiile şi tonul relaţiilor lor de societate. În aceste tablouri găsim multă strălucire, savoare realistă, fineţe psihologică şi de asemenea mult umor; este o lume cu mult mai bogată, mai variată, mai plină decît cea din *chansons de geste*, deşi este tot lumea unei singure clase sociale. Uneori, Chrétien pare chiar să străpungă această delimitare socială, ca în descrierea sălii de lucru a celor trei sute de fecioare din *Chastel de Pesme Avanture* (*Yvain*, vv. 5107 şi urm.) sau în prezentarea acelui oraş bogat, ai cărui cetăţeni (*quemune*) încearcă să ia cu asalt castelul în care se găseşte Gauvain (*Perceval*, vv. 5710 şi urm.) – dar astfel de episoade reprezintă totuşi numai un fundal colorat pentru viaţa cavalerilor. Realismul epicii curteneşti oferă tabloul foarte bogat şi savuros al unei singure clase; o clasă ce se separă de alte clase contemporane, care apar uneori cu funcţie decorativă, de cele mai multe ori în sens comic sau grotesc; încît separaţia socială dintre ceea ce este semnificativ şi superior pe de o parte şi ceea ce este comic şi grotesc pe de altă parte persistă cu stricteţe; la prima categorie are acces doar pătura feudală. Despre o separare propriu-zisă a stilurilor nu putem, ce-i drept, vorbi în măsura în care romanul cavaleresc nu cunoaşte un „stil înalt", adică o deosebire de grad în forma de exprimare; versul rimat de opt silabe, plăcut, sprinten şi elastic, se adaptează cu uşurinţă oricărui subiect şi oricărui plan sentimental sau ideatic; el a putut servi şi

celor mai diferite scopuri, atît pentru farse, cît şi pentru legendele sacre; acolo unde tratează despre lucruri grave sau îngrozitoare dobîndeşte foarte uşor, cel puţin faţă cu sensibilitatea noastră, o notă mişcătoare, naivă, infantilă, şi de fapt e un curaj naiv în prospeţimea senzuală care încearcă să domine o viaţă de pe acum atît de diferenţiată, cu o limbă literară atît de tînără, ce nu cunoaşte aproape deloc povara teoriei, nedesprinsă încă din varietatea dialectală. Problema planurilor stilistice se pune conştient limbilor vulgare de-abia mult mai tîrziu, începînd cu Dante.

O îngrădire şi mai puternică decît cea de clasă rezultă pentru realismul romanului cavaleresc din atmosfera sa de basm; datorită ei, toate acele tablouri colorate şi vii ale realităţii contemporane par că ţîşnesc dintr-un pămînt fabulos, încît sînt lipsite – după cum am arătat – de orice bază politică reală; relaţiile geografice, economice, sociale pe care se bazează nu sînt niciodată clarificate; ele se nasc nemijlocit din basm şi aventură; tabloul sălii de lucru atît de uimitor de realist din *Yvain*, de care aminteam mai sus, unde e vorba chiar şi de condiţii de muncă şi de salariu, nu a luat naştere din raporturi economice concrete, ci din faptul că tînărul rege din insula fecioarelor, care a căzut în mîna a doi fraţi răi, duhuri ale pădurii, s-a răscumpărat prin promisiunea de a livra în fiecare an treizeci din fecioarele sale pentru muncă silnică. Atmosfera de basm este atmosfera proprie de viaţă a romanului cavaleresc, care exprimă nu numai formele exterioare de viaţă, ci, de asemenea, şi chiar în primul rînd, reprezentările ideale ale societăţii feudale de la sfîrşitul secolului al XII-lea. Tocmai pe această cale ajungem la esenţa romanului cavaleresc, în măsura în care el prezintă importanţă pentru istoria reprezentării literare a realităţii.

Calogrenant porneşte la drum călare, fără vreo poruncă sau vreo sarcină; el caută aventuri, adică întîlniri periculoase care să-l pună la încercare. Aşa ceva nu există în *chanson de geste*. Cavalerii au acolo o misiune de îndeplinit şi se află într-o conexiune politico-istorică; ce-i drept, această conexiune este simplificată şi denaturată pe dimensiunea legendei, dar este totuşi păstrată în măsura în care personajele care acţionează îndeplinesc o funcţiune în lumea reală, şi anume cea de a apăra imperiul lui Carol în contra necredincioşilor, de a-i supune pe necredincioşi şi de a-i converti şi altele asemănătoare. Unor astfel de ţeluri politico-istorice slujeşte etosul castei feudale, tocmai etosul războinic profesat de cavaleri. Calogrenant în schimb nu are nici o misiune politico-istorică, tot atît de puţin ca oricare alt cavaler de la curtea lui Artus: etosul feudal nu mai slujeşte nici unei funcţiuni politice şi în genere nici unei realităţi practice; a devenit absolut. Nu mai are alt ţel decît realizarea de sine. Din această cauză se schimbă radical. Chiar şi cuvîntul care-l desemnează cel mai frecvent şi în accepţiunea

cea mai generală în *Cîntarea lui Roland* – *vasselage* – pare să iasă treptat din modă ; Chrétien îl mai întrebuințează în *Erec* de trei ori, în *Cligès* și în *Lancelot* îl găsim ici și colo, iar mai tîrziu dispare cu desăvîrșire. Cuvîntul nou, pe care îl preferă, este *corteisie*, un cuvînt al cărui important și lung istoric ne oferă interpretarea cea mai completă pentru reprezentarea ideală, sub raport uman și de castă, în Europa. În *Cîntarea lui Roland*, acest cuvînt nu apare încă ; numai adjectivul *curteis* se găsește de trei ori, și anume de două ori pentru Olivier în contextul *li proz e li curteis* ; evident că *corteisie* și-a dobîndit semnificația sa sintetică abia în cultura societății curtenești, care își trage de aici numele. Conținuturile exprimate prin el, foarte modificate și sublimate în comparație cu *chanson de geste* – rafinarea regulilor de luptă, conduita de cavaler, cultul femeii –, toate tind spre un ideal personal și absolut ; absolut atît în ceea ce privește desăvîrșirea ideală, cît și în ceea ce privește lipsa unui scop practic-pămîntesc. Caracterul personal al virtuților cavalerești nu este doar dat prin natură și nici doar dobîndit prin naștere, în așa fel încît situația practică creată prin nașterea în cadrul castei să determine anumite exigențe practice, în care acele virtuți să se dezvolte spontan ; în afară de naștere este necesară acum și educația pentru a le implanta, și exercițiul voluntar și continuu pentru a le afirma. Mijlocul de verificare și afirmare este aventura, *aventure*, un fapt de o formă deosebit de specifică și de ciudată, produs al culturii cavalerești. Avem, ce-i drept cu mult înainte, descrieri pline de fantezie ale minunăților și primejdiilor care așteaptă pe cel aruncat dincolo de limitele lumii cunoscute în ținuturi depărtate și neexplorate – și reprezentări și povestiri nu mai puțin fantastice, în care omul apare amenințat de primejdii misterioase chiar și în cadrul lumii cunoscute din punct de vedere geografic, datorită zeilor, spiritelor, demonilor și altor puteri magice ; eroul fără teamă, care biruie asemenea primejdii prin forță, virtute, viclenie și ajutor de la Dumnezeu, mîntuind și pe alții, a existat și el cu mult timp înaintea culturii cavalerești. Dar ca o întreagă castă, aflată la apogeu în acel moment, să privească biruința unor astfel de primejdii drept chemarea sa propriu-zisă și exclusivă în reprezentarea ei ideală – ca cele mai variate tradiții din domeniul legendelor, în primul rînd cea bretonă, dar și altele, să fie recepționate de ea pentru a crea cu ajutorul lor, în spirit cavaleresc, o lume fermecată, special alcătuită pentru aceasta, în care întîlnirile și primejdiile fantastice să iasă în calea cavalerului ca pe bandă rulantă –, această potrivire a faptelor este o inovație a romanului cavaleresc. Deși întîlnirile primejdioase, numite *aventures*, nu au nici o bază empirică, deși ele nu pot fi înglobate într-un sistem politic existent sau imaginabil din punct de vedere practic, deși de cele mai multe ori apar în serie, în șiruri lungi, una după alta, fără o conexiune rațională, nu este

totuşi îngăduit să ne lăsăm seduşi de semnificaţia modernă a cuvîntului aventură şi să le considerăm ca pur şi simplu „întîmplătoare" ; caracterul incoerent, lăturalnic, în afara ordinii lucrurilor sau, cum spunea undeva Simmel, aflat dincolo de sensul propriu-zis al existenţei, ce se atribuie astăzi cuvîntului aventură, tocmai că nu corespunde romanului cavaleresc ; adevăratul sens al existenţei ideale cavalereşti este, dimpotrivă, afirmarea *prin* aventură. Că de fapt esenţa cavalerului se verifică în aventură a căutat să arate cu cîţiva ani înainte E. Eberwein în legătură cu *Lais* ale Mariei de France (*Zur Deutung mittelalterlicher Existenz*, Bonn şi Köln, 1933, 27 şi urm.) ; ceea ce se poate dovedi şi în cazul romanului cavaleresc. Calogrenant caută drumul cel drept şi îl găseşte, după cum am constatat mai sus ; este drumul cel drept spre aventură, şi chiar şi această căutare şi găsire a drumului drept îl arată ca pe un ales, ca pe unul dintre cavalerii adevăraţi ai mesei rotunde a lui Artus : în calitate de cavaler adevărat, vrednic de aventură, el este primit de către gazda sa, la rîndul său cavaler, cu bucurie şi cu binecuvîntări pentru faptul că a găsit drumul cel drept. Amîndoi, atît gazda, cît şi oaspetele, fac parte dintr-o comunitate cu caracter de ordin, în care eşti primit printr-o ceremonie de alegere şi ai cărei membri sînt obligaţi să se ajute între ei ; misiunea propriu-zisă a gazdei, singura raţiune a şederii sale în acest loc, pare să fie aceea de a oferi ospitalitate cavalerilor plecaţi în căutare de aventuri, ospitalitate cavalerească. Dar ajutorul pe care îl oferă oaspetelui este misterios prin tăcerea gazdei în legătură cu ceea ce îl aşteaptă pe Calogrenant ; evident, misterul ţine de îndatoririle sale cavalereşti, spre deosebire de *vilain*, care nu ascunde nimic din ceea ce ştie ; şi ceea ce ştie el sînt împrejurările materiale ale aventurii ; ce înseamnă „aventură" el nu ştie însă, căci obiceiurile cavalereşti îi sînt străine. Calogrenant este deci un adevărat cavaler, un ales ; dar există multe grade ale chemării ; nu el este apt să înfrunte aventura, ci abia Yvain. Gradele acestei chemări şi chemarea anumită pentru o anumită aventură sînt uneori mai bine reliefate în *Lancelot* şi în *Perceval* decît în *Yvain*, dar motivul poate fi recunoscut peste tot unde apare poezia de curte. Cu aceasta, seria de aventuri devine afirmare treptată, hotărîtă de soartă, baza unei învăţături de desăvîrşire personală printr-o evoluţie impusă de destin, învăţătură care a străpuns mai tîrziu limitele sociale ale culturii cavalereşti. Desigur, nu trebuie să uităm că în acea vreme o altă mişcare a exprimat cu mai multă rigoare şi claritate fenomenele afirmării treptate a chemării şi de asemenea şi teoria iubirii, şi anume mistica victorină şi cisterciană. Ea nu era condiţionată de un spirit de castă şi nu avea nevoie de aventură.

Lumea afirmării cavalereşti este o lume a aventurii, nu numai în sensul că ar cuprinde o serie aproape neîntreruptă de aventuri : înainte de toate, ea

nu cuprinde nimic altceva decît ceea ce ține de aventuri; nimic care să nu fie scena sau pregătirea unei astfel de aventuri; este o lume creată în mod special pentru afirmarea cavalerului. Scena plecării lui Calogrenant o arată cît se poate de clar; el călărește ziua întreagă și nu întîlnește nimic altceva decît castelul gata să-l primească; nu ni se spune nimic despre condițiile și împrejurările practice care ar putea face posibilă și compatibilă cu experiența obișnuită existența unui asemenea castel în acel pustiu. O atare idealizare ne îndepărtează cu mult de imitarea realității; în romanul cavaleresc se trece sub tăcere caracterul funcțional, istoric real al clasei. Deși din această literatură poți obține o mulțime de amănunte din domeniul istoriei culturii, cu privire la moravuri și la formele exterioare ale vieții, în genere nu poți dobîndi o imagine mai adîncă a realității epocii, nici chiar a clasei cavalerești; acolo unde zugrăvește realitatea, zugrăvește numai suprafața ei multicoloră și acolo unde nu este superficială, are alte obiective și alte scopuri decît realitatea epocii. Cu toate acestea, romanul cavaleresc conține o etică de clasă, care pretindea să se afirme ca atare în lumea reală pămîntească, și izbutea. Căci ea are un mare farmec, care, dacă nu mă înșel, se bazează mai ales pe două calități distinctive: este absolută, plutind deasupra oricărei contingențe pămînțești, și dă celui care îi este supus sentimentul că aparține unei comunități de aleși – unui cerc de solidaritate (formulare a orientalistului Hellmut Ritter) separat de masa oamenilor. Etica feudală, reprezentarea ideală a cavalerului desăvîrșit, a dobîndit de aceea o înrîurire imensă și durabilă; concepțiile lui despre vitejie, cinste, fidelitate, respect reciproc, maniere nobile și cultul femeii au fermecat chiar și pe oamenii din perioade de cultură cu totul diferite; pături ridicate mai tîrziu, de proveniență citadină și burgheză, au preluat acest ideal, cu toate că e nu numai un ideal de castă exclusiv, ci și complet vid de realitate; îndată ce depășește simplele raporturi omenești și atinge problemele practice ale lumii, se dovedește insuficient și necesită o completare, adeseori în contradicție foarte supărătoare cu el însuși; dar tocmai fiindcă se află atît de departe de realitate a putut să fie adaptat, ca ideal, oricărei situații, cel puțin atîta timp cît existau în genere clase dominante, în accepțiune feudală. Astfel, idealul cavaleresc a supraviețuit tuturor catastrofelor care au lovit feudalismul în decursul secolelor. A supraviețuit chiar și lui *Don Quijote* al lui Cervantes, care a interpretat problema în modul cel mai desăvîrșit. Prima expediție a lui don Quijote, cu sosirea pe înserate la hanul pe care îl consideră cetate, este o parodie desăvîrșită a expediției lui Calogrenant, prin faptul că don Quijote nu întîlnește o lume pregătită în mod special pentru afirmarea virtuților, ci o lume oarecare, cotidiană și reală. Prin descrierea exactă a condițiilor de viață ale eroului, Cervantes a arătat chiar de la începutul

operei sale unde e rădăcina confuziei mintale a lui don Quijote: el este victima unei stratificări sociale în cadrul căreia face parte dintr-o clasă lipsită de funcţiune; face parte din această clasă, nu se poate elibera dintr-însa, dar, ca simplu membru al clasei respective, lipsit de avere şi de relaţii sus-puse, el nu are nici o activitate sau misiune; simte că viaţa i se scurge fără sens, parcă ar fi paralizat. Numai asupra unui om ca dînsul, al cărui trai se deosebeşte foarte puţin de cel al unui ţăran, dar care e cultivat şi nu poate şi nu trebuie să muncească asemenea unui ţăran, romanele cavalereşti au putut să exercite o influenţă atît de tulburătoare; expediţia lui înseamnă evadare dintr-o situaţie insuportabilă, de prea mult timp suportată; el vrea să obţină cu sila funcţiunea potrivită clasei sale. Bineînţeles, cu trei veacuri şi jumătate înainte şi în Franţa, situaţia este cu totul alta: cavalerii feudali au încă o importanţă militară hotărîtoare, dezvoltarea burgheziei citadine şi cea a absolutismului cu tendinţe organizatorice centralizatoare se găsesc abia la primele începuturi. Dar dacă Calogrenant ar fi pornit în expediţia sa într-adevăr aşa cum ne spune, atunci i s-ar fi întîmplat chiar în vremea aceea cu totul altceva decît ceea ce ne povesteşte el; în a doua sau a treia cruciadă, în lumea lui Henric al II-lea, a lui Ludovic al VII-lea sau a lui Filip August, lucrurile stăteau cu totul altfel decît în romanul cavaleresc; acesta nu reprezintă realitatea transpusă în literatură, ci o deviere în lumea basmului. De la bun început, chiar în perioada de deplină înflorire a culturii ei, această clasă dominantă şi-a dat un etos şi un ideal care ascundeau adevărata ei funcţiune, zugrăvind propria ei existenţă ca şi cum s-ar afla în afara istoriei şi fără scop, plăsmuire estetică absolută. Desigur că în fantezia exuberantă şi în elanul spontan de la realitate spre absolut ale acestui mare secol putem găsi o explicaţie pentru un fenomen atît de ciudat. Dar ea este de natură prea generală pentru a fi satisfăcătoare, mai ales că epica de curte nu cuprinde numai aventură şi idealizare absolută, ci şi obiceiuri delicate şi ceremonial pompos. S-ar putea presupune că îndelungata criză funcţională a cavalerimii feudale s-a făcut resimţită încă de pe atunci – încă din perioada înfloririi poeziei de curte. Chrétien de Troyes, care a trăit mai întîi în Champagne, unde tocmai în timpul vieţii sale tîrgurile căpătaseră importanţă europeană, şi apoi în Flandra, a cărei burghezie a dobîndit mai devreme decît în alte regiuni din nordul Alpilor însemnătate economică şi politică, a observat că aceşti cavaleri nu mai constituiau unica clasă dominantă.

Iradiaţia vastă şi de lungă durată a romanului cavaleresc a exercitat o influenţă importantă, în sens restrictiv, asupra realismului în literatură, încă înainte ca teoria antică despre diferitele planuri stilistice să devină eficientă în aceeaşi direcţie restrictivă; în cele din urmă, ambele s-au contopit în concepţia despre stilul sublim care s-a format treptat în perioada Renaşterii.

Asupra acestui fapt va trebui să revenim ulterior. Aici vom aminti doar acele influenţe potrivnice unei înţelegeri depline a realităţii care sînt caracteristice pentru idealul cavaleresc. Nu este vorba încă, după cum am amintit mai sus, de elemente stilistice în sens mai restrîns: eposul cavaleresc n-a creat încă un stil sublim al limbajului poetic; dimpotrivă, n-a utilizat elementele sublimului, care se găseau în forma paratactică a epopeii eroice; stilul său este mai degrabă placid narativ decît sublim, putînd fi utilizat pentru orice conţinut. Tendinţele mai tîrzii de a separa lingvistic stilurile îşi au în întregime originea în influenţa antică, nu în spiritul cavaleresc. Cu atît mai puternice sînt limitările de conţinut.

Ele sînt de natură socială; numai cavalerii sînt demni de aventură, numai lor li se poate întîmpla ceva serios şi important; cel care nu face parte din această clasă poate să apară numai ca figurant, de cele mai multe ori în rol comic, grotesc sau vrednic de dispreţuit; această situaţie nu apare nici în Antichitate, nici în eposul eroic mai vechi al Evului Mediu atît de evident ca aici, unde este vorba de izolare şi formare conştientă în cadrul unei comunităţi constituite pe baza solidarităţii de clasă. Ce-i drept, în perioada următoare s-au manifestat foarte curînd tendinţe de a întemeia colectivitatea solidară nu pe origine, ci pe persoană, pe noblețea caracterului şi a moravurilor; un început găsim în operele cele mai importante ale epicii de curte însăşi, care ne dau o imagine foarte interiorizată a cavalerului, în sensul chemării şi desăvîrşirii personale. Mai tîrziu, cînd aceste straturi culturale de formaţie citadină, mai ales în Italia, au preluat şi transformat idealul cavaleresc, imaginea nobleței a devenit din ce în ce mai personală şi ca atare a fost chiar adeseori opusă în mod polemic noţiunii de noblețe bazată numai pe origine. Dar din aceasta n-a devenit mai puţin exclusivă, ci a păstrat întotdeauna caracterul de clasă al celor aleşi, uneori chiar de societate secretă; motive de clasă, mistice, politice, sociale, pedagogice se împletesc aici cît se poate de variat. Dar interiorizarea n-a avut nicidecum drept urmare o apropiere de realitatea terestră, dimpotrivă; faptul că atingerile cu realitatea lumească au ajuns tot mai fictive şi fără de scop este condiţionat în parte tocmai de interiorizarea idealului cavaleresc. Aceste două elemente, care, după cum nădăjduim a fi demonstrat în suficientă măsură, au existat de la bun început în idealul cavaleresc, determină raportul acestuia cu realitatea; din cultura lumii curteneşti provine concepţia, multă vreme dominantă în Europa, că noblețea, măreţia şi faptele importante nu au ce căuta în realitatea obişnuită – o concepţie mult mai patetică şi mai irezistibilă decît formele antice ale îndepărtării de realitate, cum le oferă de pildă etica stoică. Există, bineînţeles, o formă antică de îndepărtare de realitate, care este mult mai irezistibilă, platonismul; s-a încercat de repetate ori să se

dovedească faptul că anumite curente platonice au contribuit la formarea idealului curtenesc, iar în perioada următoare, idealul curtenesc şi platonismul s-au completat în mod fericit – cel mai renumit exemplu pentru aceasta fiind *Il Cortegiano* al contelui Castiglione. Dar forma specială a îndepărtării de realitate, creaţie a culturii curteneşti, prin construirea unei lumi fictive pentru afirmarea şi verificarea socială sau personal-socială, este totuşi, în ciuda aureolei platonice, o formaţie cu totul medievală.

În strînsă legătură cu cele arătate mai sus se află modul specific de a-şi alege subiectele al epicii curteneşti, mod care a exercitat multă vreme o influenţă decisivă asupra poeziei europene. Numai două lucruri sînt considerate vrednice de un cavaler: faptele de arme şi iubirea. Ariosto, care a construit din această lume aparentă o lume a aparenţelor senine, i-a dat expresie deplină în primele sale versuri:

Le donne, i cavalier, l'arme, gli amori,
Le cortesie, l'audaci imprese io canto...[2]

Altceva decît fapte de arme şi iubire nici nu se poate întîmpla în lumea cavalerilor şi chiar şi aceste două elemente au un caracter anume – nu sînt fapte sau sentimente care ar putea temporar să lipsească, ci sînt în permanenţă legate de persoana cavalerului desăvîrşit, ele fac parte din definiţia lui, încît acesta nu poate exista nici o singură clipă fără aventuri războinice şi nici o singură clipă fără intrigi amoroase; dacă ar putea, s-ar pierde pe sine însuşi şi n-ar mai fi un cavaler. Şi iarăşi varianta veselă şi parodia, Ariosto şi Cervantes, sînt cele mai explicite interpretări ale acestei forme fictive de viaţă. În legătură cu faptele de arme nu mai am nimic de adăugat – cititorul va înţelege că aleg, după modelul lui Ariosto, acest cuvînt şi nu războiul, căci este vorba de fapte săvîrşite de-a valma, fără nici o legătură sau scop politic. Despre iubirea de tip cavaleresc, care constituie una din cele mai frecvente teme ale istoriei literaturii medievale, n-am de asemenea de spus decît ceea ce este necesar pentru ţelul meu. Să notăm mai întîi că aşa-numita formă clasică ce ne vine îndată în minte cînd vorbim despre iubirea de tip cavaleresc – iubita ca stăpînă, a cărei graţie cavalerul se luptă să o cucerească prin fapte semeţe şi chiar prin deplină supunere de sclav – nu este nicidecum singura sau măcar forma precumpănitoare a iubirii ce apare în perioada de înflorire a epicii curteneşti. Iată de pildă pe Tristan şi Iseut, pe Erec şi Enide, pe Alixandre şi Soredamors, pe Perceval şi Blancheflor, pe Aucassin şi Nicolete – nici una din aceste perechi alese

2. Eu cînt doamnele, cavalerii, armele, iubirile,/ curtenia, faptele îndrăzneţe.

dintre cele mai renumite nu se potriveşte pe deplin cu schema cunoscută şi unele nu se potrivesc deloc. De fapt, în cadrul epicii curteneşti găsim mai întîi o mulţime de poveşti de dragoste cu totul diferite, foarte concrete şi îmbibate de realitate, care fac pe cititor să uite uneori cu desăvîrşire lumea fictivă în care se petrec. Schema platonizantă a stăpînei care nu poate fi cîştigată, care e curtată zadarnic şi inspiră pe erou de la distanţă, provenită din lirica provensală şi desăvîrşită de „Noul stil" italienesc, nu are la început un caracter predominant în cadrul epicii curteneşti. Descrierea îndrăgostirii, convorbirile dintre îndrăgostiţi, zugrăvirea frumuseţii lor şi tot ce mai ţine de cadrul episoadelor erotice iau, ce-i drept, mai ales la Chrétien, o formă artistică delicat-senzuală, departe însă de galanteria hiperbolică; aceasta necesită cu totul alt plan stilistic decît cel al epicii curteneşti. Elementul fictiv şi ireal al poveştilor de dragoste nu rezidă încă în ele însele, ci mai degrabă în funcţia lor în întregul operei. Chiar în romanul cavaleresc, iubirea este foarte deseori prilej nemijlocit de fapte eroice; lucru explicabil, avînd în vedere totala lipsă de motivare practică a acţiunii printr-o conexiune politico-istorică; iubirea, ca parte componentă esenţială şi obligatorie a desăvîrşirii cavalereşti, devine un substitut pentru alte posibilităţi de motivare care lipsesc aici. Avem astfel în liniile ei generale ordinea fictivă a evenimentelor, dintre care cele mai importante survin mai ales pentru a obţine favoarea unei doamne; în acelaşi timp şi înălţarea iubirii, care devine o temă poetică atît de importantă pentru literatura europeană. Poezia antică îi recunoştea de obicei doar o demnitate mijlocie; ea nu predomină ca subiect nici în tragedie, nici în eposul mare. Poziţia ei centrală în cadrul culturii curteneşti a devenit exemplară pentru stilul sublim ce se forma treptat în limbile vulgare; iubirea a devenit un subiect al stilului sublim (aşa cum confirmă Dante în scrierea *De vulgari eloquentia*, II, 2) şi a fost de multe ori cel mai important subiect al lui. Avem concomitent şi un proces de sublimare a iubirii, care duce la mistică sau la galanterie; în ambele cazuri, consecinţa este o îndepărtare de realitatea concretă a lumii. La sublimarea iubirii, provensalii şi „Noul stil" italienesc au dat o contribuţie mai hotărîtoare decît romanul cavaleresc; dar şi acesta are o parte importantă în înnobilarea iubirii, deoarece a introdus-o în sfera eroică a cavalerilor şi a contopit-o cu ea.

Astfel, ca rezultat al interpretării noastre şi al consideraţiilor făcute pe marginea ei, rămîne faptul că în cadrul culturii curteneşti se manifesta un curent profund defavorabil dezvoltării unei arte literare care să cuprindă realitatea în toată lărgimea şi adîncimea ei; dar existau în secolele al XII-lea şi al XIII-lea şi alte forţe, capabile de a susţine o astfel de dezvoltare.

VII

Adam şi Eva

...Adam vero veniet ad Evam, moleste ferens quod cum ea locutus sit Diabolus, et dicet ei :

Di moi, muiller, que te querroit
Li mal Satan ? que te voleit ?
Eva : *Il me parla de nostre honor.*
Adam : *Ne creire ja le traïtor !*
Il est traïtre, bien le sai.
Eva : *Et tu coment ?*
Adam : *Car l'esaiai !*
Eva : *De ço que chalt me del veer ?*
Il te fera changer saver.
Adam : *Nel fera pas, car nel crerai*
De nule rien tant que l'asai.
Nel laisser mais venir sor toi
Car il est mult de pute foi.
Il volt traïr ja son seignor,
E soi poser al des halzor.
Tel paltonier qui ço ad fait
Ne voil vers vus ait nul retrait.

Tunc serpens artificiose compositus ascendet juxta stipitem arboris vetite. Cui Eva propius adhibebit aurem, quasi ipsius ascultans consilium. Dehinc accipiet Eva pomum, porriget Ade. Ipse vero nondum eum accipiet, et Eva dicet ei :

Manjue, Adam, ne sez que est ;
Pernum ço bien que nus est prest.
Adam : *Est il tant bon ?*
Eva : *Tu le saveras ;*
Nel poez saver sin gusteras.
Adam : *J'en duit !*
Eva : *Fai le !*
Adam : *Nen frai pas.*

Eva: *Del demorer fai tu que las.*
Adam: *E jo aprés.*
Eva: *Manjue, ten!*
Par ço saveras e mal e bien.
Jo en manjerai premirement.
Adam: *E jo aprés*
Eva: *Seurement.*

Tunc commedet Eva partem pomi, et dicet Ade:

Gusté en ai. Deus! quele savor!
Unc ne tastai d'itel dolçor,
D'itel savor est ceste pome!
Adam: *De quel?*
Eva: *D'itel nen gusta home.*
Or sunt mes oil tant cler veant,
Jo semble Deu le tuit puissant.
Quanque fu, quanque doit estre
Sai jo trestut, bien en sui maistre.
Manjue, Adam, ne faz demore;
Tu le prendras en mult bon'ore.

Tunc accipiet Adam pomum de manu Eve, dicens:

Jo t'en crerrai, tu es ma per.
Eva: *Manjue, nen poez doter.*

Tunc commedat Adam partem pomi...[1]

---

1. Adam se va îndrepta spre Eva, mîniat de faptul că ea vorbise cu Diavolul, şi-i va spune:
Spune-mi, femeie, de ce te-a încercat/ răul Satan? ce-a vrut de la tine?
Eva: Mi-a vorbit despre ceva care ne privea.
Adam: Nu te încrede în viclean!/ E viclean, o ştiu prea bine.
Eva: Dar tu cum ai aflat?
Adam: Pentru că l-am încercat.
Eva: Dar eu pentru asta de ce să nu-l văd?/ Îţi va schimba [şi ţie] gîndurile.
Adam: Nu o va face, căci nu-l voi crede,/ întru nimic, fără dovadă./ Nu-l mai lăsa să vină la tine,/ pentru că e mult înşelător./ El a vrut să trădeze pe Domnul său/ şi să se aşeze pe locul Lui./ Un asemenea ticălos, care astfel unelteşte,/ nu vreau să aibă nimic de-a face cu tine.
Atunci un şarpe îndemînatic lucrat se va urca pe trunchiul pomului oprit. Eva îşi va apropia urechea de el, părînd că ascultă sfatul acestuia. Apoi Eva va accepta mărul, i-l va oferi lui Adam. Acesta încă nu-l va primi şi Eva îi va spune:

Această convorbire face parte din *Mystère d'Adam*, o piesă de Crăciun de la finele secolului al XII-lea, care s-a păstrat într-un singur manuscris; ne-au rămas foarte puține texte din perioada începuturilor dramei liturgice sau ale celei născute din liturghie și, din acest puțin, *Mystère d'Adam* este una din cele mai vechi piese în limba vulgară. Căderea în păcat, care ocupă partea cea mai mare (urmează apoi uciderea lui Abel și procesiunea profeților care vestesc nașterea lui Cristos), începe cu o încercare zadarnică a diavolului de a ispiti pe Adam; apoi, diavolul se îndreaptă spre Eva, cu care are mai mult noroc; după ispravă fuge îndată în iad, abia zărit de Adam; iar o dată cu dispariția lui începe scena reprodusă mai sus. În *Geneză* nu există o astfel de scenă sub formă de dialog și nici nu e menționată vreo încercare prealabilă a diavolului de a seduce pe Adam; în formă de dialog, *Geneza* redă numai cele întîmplate între Eva și șarpe, care conform unei tradiții foarte vechi este identic cu diavolul (*cf. Apoc.*, 12, 9); urmează apoi o simplă relatare: *vidit igitur mulier quod bonum esset lignum ad vescendum, et pulchrum oculis, aspectuque delectabile; et tulit de fructu*

Mănîncă, Adame, tu nu știi ce-i asta; / să luăm bunul ce-i pregătit pentru noi.
Adam: E atît de bun?
Eva: O vei ști; / nu poți afla, dacă nu guști.
Adam: Mi-e teamă!
Eva: Fă cum îți spun!
Adam: N-am s-o fac.
Eva: Tu zăboveşti pentru că eşti fricos.
Adam: Şi eu voi lua.
Eva: Mănîncă, ține!
Aşa vei cunoaşte şi răul, şi binele./ Eu voi mînca prima.
Adam: Şi eu apoi.
Eva: Desigur.
Atunci Eva va mînca o parte din măr şi-i va spune lui Adam:
Am gustat. Doamne, ce bunătate! / N-am mai cercat vreodată asemenea dulceață,/ atît de bun e acest măr.
Adam: De ce fel?
Eva: N-a mai gustat omul aşa ceva./ Acum ochii mei văd atît de limpede,/ încît mi se pare că-s Domnul Atotputernic./ Ceea ce a fost, ceea ce va fi,/ pe toate le ştiu, sînt stăpîna lor./ Mănîncă, Adame, nu zăbovi; / îl vei lua în ceasul cel bun.
Atunci Adam va lua mărul din mîna Evei, zicînd:
Te voi crede, eşti asemenea mie.
Eva: Mănîncă, nu-ți fie teamă.
Atunci Adam va mînca o parte din măr...

illius, et comedit; deditque viro suo, qui comedit[2]. Din aceste ultime cuvinte a luat naştere scena noastră.

Ea se divide în două părţi: prima, care conţine un dialog între Adam şi Eva despre oportunitatea unor relaţii cu diavolul, în care nu se aminteşte încă nimic de măr, şi a doua, în care Eva rupe mărul din pom şi îl ispiteşte pe Adam să mănînce din el. Aceste două părţi sînt divizate prin intervenţia şarpelui, a lui *serpens artificiose compositus*, care îi şopteşte Evei ceva la ureche; nu se spune ce i-a şoptit, dar noi putem să ne imaginăm, căci imediat după aceea Eva pune mîna pe măr, îl oferă lui Adam, care se fereşte, şi îi spune cuvintele care devin repetatul său motiv principal: *Manjue, Adam!* Aşadar, Eva lasă neterminată discuţia despre relaţiile cu diavolul, nu mai răspunde la ultima replică a lui Adam şi creează o situaţie cu totul nouă, un fapt împlinit, care trebuie să aibă asupra lui Adam un efect cu atît mai surprinzător, cu cît între el şi Eva încă nici n-a fost vorba despre măr. Evident că aceasta se întîmplă în urma sfatului dat de şarpe, ceea ce explică şi intervenţia sa tocmai în acest moment: căci acum nu mai e necesar să o cîştige pe Eva de partea sa şi pentru planul său; aceasta s-a şi întîmplat încă în scena anterioară dintre Eva şi diavol, care s-a sfîrşit cu hotărîrea Evei de a mînca din măr şi de a-i oferi şi lui Adam din el; intervenţia şarpelui în mijlocul discuţiei dintre Adam şi Eva nu poate decît să servească scopului de a indica Evei cum să se comporte în momentul respectiv, şi anume să întrerupă discuţia inutilă şi periculoasă din punctul de vedere al diavolului şi să treacă imediat la fapte. Inutilă şi periculoasă pentru diavol este această discuţie, pentru că se pare că ea nu va avea drept rezultat convingerea lui Adam, ba există chiar pericolul că şi Eva ar putea să înceapă să ezite.

Să luăm în considerare prima parte a scenei, dialogul în legătură cu oportunitatea unor relaţii cu diavolul. Adam cere socoteală nevestei sale, aşa cum ar fi făcut-o un ţăran sau un burghez francez care, venind acasă, observă ceva ce nu-i este pe plac: pe soţia sa stînd de vorbă cu un individ cu care el a avut deja o proastă experienţă şi cu care nu vrea să aibă de-a face. „Femeie, *muiller*, îi spune el, ce-a vrut ăsta de la tine? ce treabă are cu tine?" Eva îi dă un răspuns care să-l impresioneze: „Omul a vorbit despre interesul nostru, despre avantajul nostru!" (căci sensul cuvîntului *honor* pare să fie aici cel de „interes, avantaj"; cuvîntul are încă în *chanson de geste* un sens foarte material). „Nu-l crede, spune Adam energic, e un trădător, ştiu precis asta." Fireşte că şi Eva ştie precis acest lucru, dar ea nu

2. De aceea femeia, socotind că rodul pomului e bun de mîncat şi plăcut ochilor la vedere şi vrednic de dorit, a luat din el şi a mîncat şi a dat şi bărbatului său şi a mîncat şi el.

şi-a dat încă seama că la mijloc este o trădare ; ea nu are o conştiinţă morală ca Adam, ci o curiozitate naivă, copilăros de îndrăzneaţă, glumeţ păcătoasă. Modul sigur şi precis în care Adam judecă pe diavol şi intenţiile lui o pún în încurcătură şi ea recurge la o întrebare nesinceră, neruşinată şi încurcată, aşa cum sînt puse de mii de ori în împrejurări similare de către firile copilăroase, nestatornice, instinctive : „De unde ştii asta ?". Întrebarea nu-i foloseşte la nimic. Adam ştie prea bine cît de multă dreptate are : „Din experienţa mea ! ". Iată cuvinte care nu pot fi rostite de Eva, aşa cum a susţinut nu de mult un exeget (vom reveni asupra acestui punct) ; căci numai pentru Adam e experienţa un lucru conştient şi tonul *său* se simte în replica energică, pe cînd Eva n-a interpretat deloc convorbirea cu diavolul ca o trădare, curiozitatea ei frivolă n-a înţeles problema morală ; nici chiar acum, căci nu vrea să înţeleagă ; ea este încă de mult hotărîtă să-şi încerce puterile şi cu cealaltă parte, cu diavolul. Dar simte că nu-l poate contrazice în mod serios pe Adam cînd acesta susţine că diavolul este un trădător ; de aceea, ea nu-şi continuă drumul început cu întrebarea : „De unde ştii asta ?", ci are curajul să-şi dezvăluie, şi cu neruşinare, şi cu teamă, cîte ceva din adevăratele ei gînduri : „De ce să mă împiedice asta să-l văd ? O să-ţi schimbe el şi ţie părerile ! " (*changer saver* se referă la *bien le sai*, cunoaşterea trădării diavolului, pe care numai Adam o are). Dar procedînd astfel, mai rău o nimereşte, căci acum Adam se supără cu adevărat : „Cu mine n-o să-i meargă, fiindcă n-o să cred niciodată nici o vorbă ce spune ! ". Şi, motivîndu-şi clar punctul de vedere cu autoritatea unui bărbat care se simte stăpîn în casa lui şi cu tot dreptul său, el interzice Evei relaţiile cu diavolul („cu un ticălos care a fost în stare de asta, să nu-ţi faci de lucru") ; fidel rolului pe care i l-a rînduit Dumnezeu faţă de femeie : *Tu la governe par raison* (v. 21). Acum diavolul găseşte că treburile lui merg prost şi intervine.

Am analizat în mod amănunţit acest pasaj, fiindcă textul manuscrisului e destul de haotic în ce priveşte repartizarea cuvintelor celor doi interlocutori ; şi fiindcă S. Étienne (*Romania*, 1992, 592-595) a propus pentru versurile 280-287 o variantă acceptată şi de ediţia lui Chamard (Paris, 1925) şi care nu mi se pare potrivită. Ea se prezintă astfel :

280 Adam : *Ne creire ja le traitor !*
Il est traitre.
Eva : *Bien le sai.*
Adam : *E tu coment ?*
Eva : *Car l'asaiai.*
De ço que chalt me del veer ?

Adam: *Il te ferra changer saver.*
Eva: *Nel fera pas, car nel crerai*
De nule rien tant que l'asai.
Adam: *Nel laisser mais...*

Ceea ce mi se pare imposibil; tonul atît de diferit al celor două personaje aici se amestecă; nici Eva nu poate spune: *bien le sai*, nici Adam nu se poate interesa de unde ştia ea aceasta şi nici Eva nu se poate referi la experienţa ei; iar a elimina din dialog răspunsul energic al lui Adam: „Diavolul n-o să reuşească niciodată", interpretîndu-l în sensul încercărilor Evei de a linişti temerile lui Adam, mi se pare cu totul eronat. Spre a-şi motiva părerea, Étienne arată că răspunsul Evei: *De ço que chalt me del veer*, dat presupuselor cuvinte ale lui Adam: „O ştiu din experienţa mea" (aşa cum au înţeles editorii anteriori şi chiar şi eu însumi), ar fi „*d'une maladresse inconcevable*"[3]; căci ea ar recunoaşte prin aceasta că e în legătură cu diavolul; „*ayant ainsi convaincu Adam de sa complicité avec le tentateur, elle réussirait dès la scène suivante à le persuader d'accepter d'elle ce qu'il avait refusé de son compère!* "[4]. Ceea ce ar fi foarte puţin probabil. Puţin probabil ar fi şi ca Eva să spună: O să-ţi schimbe Satan şi ţie părerile – căci „*Satan n'intervient plus!* ". Deci Eva ar fi aceea care ispiteşte pe Adam! Étienne o consideră aşadar pe Eva o persoană extrem de iscusită şi diplomată, a cărei intenţie este să-l liniştească pe Adam şi să-l facă să uite de ispititorul Satan, contra căruia are o prejudecată; sau cel puţin să-i dea să înţeleagă că ea nu se încrede orbeşte în Satan, ci că vrea mai întîi să vadă dacă promisiunile sale vor fi îndeplinite.

Chiar abstracţie făcînd de faptul că asemenea manifestări nu sînt de natură să-l liniştească pe Adam – abstracţie făcînd şi de împrejurarea că dacă diavolul nu mai apare, aceasta nu înseamnă nimic faţă de observaţia Evei că el are să-i schimbe părerile –, abstracţie făcînd deci de aceste mici defecte estetice, interpretarea lui Étienne arată că el nu a înţeles importanţa intervenţiei şarpelui şi marea tulburare sufletească a lui Adam din cauză că Eva a urmat sfatul acestuia (şi anume de a rupe mărul din pom) – deşi ea oferă cheia înţelegerii întregii scene. De ce intervine şarpele? Pentru că simte că în felul acesta treburile n-o să-i meargă. Eva este de fapt neîndemînatică, foarte neîndemînatică, chiar dacă neîndemînarea aceasta nu e

3. De o stîngăcie inexplicabilă.
4. Convingîndu-l astfel pe Adam despre complicitatea sa cu ispititorul, ea va reuşi, începînd cu scena următoare, a-l îndupleca să primească de la ea ceea ce refuzase cumătrului său.

cîtuşi de puţin de neînţeles ; căci fără un ajutor special din partea diavolului, ea ar fi, ce-i drept, o fiinţă curioasă şi păcătoasă, dar slabă, lăsîndu-se condusă de soţul ei, mult inferioară lui – aşa cum a creat-o Dumnezeu din coasta bărbatului ; El i-a poruncit în mod expres lui Adam să o conducă şi Evei i-a poruncit să-l slujească şi să-l asculte. Evei i-e frică de Adam, e supusă, stînjenită ; ea simte că nu poate ţine piept voinţei lui clare, raţionale, bărbăteşti. Abia intervenţia şarpelui schimbă situaţia ; el răstoarnă orînduirea stabilită de Dumnezeu, făcînd din femeie stăpîna bărbatului şi ducîndu-i astfel pe amîndoi la pierzanie.

Şarpele izbuteşte sfătuind-o pe Eva să nu continue discuţia teoretică cu Adam şi să-l pună în faţa unui fapt împlinit, cu totul neaşteptat pentru el. Încă mai înainte, în timpul discuţiei diavolului cu Eva, acesta i-a trasat regulile de conduită : *primes le pren, Adam le done !* E regula pe care i-o reaminteşte acum şarpele. Adam nu trebuie atacat acolo unde e tare, ci acolo unde e slab. El este un om cumsecade, un burghez sau un ţăran francez. În viaţa de toate zilele e un om de ispravă, sigur pe sine ; ştie ce trebuie să facă sau să nu facă, Dumnezeu i-a poruncit limpede aceasta, şi vrednicia lui se bazează pe această siguranţă, care îl fereşte de complicaţii neprevăzute. El ştie de asemenea că îşi stăpîneşte nevasta ; nu se teme de posibilele capricii ale ei, care îi par puerile şi lipsite de primejdie. Deodată se întîmplă ceva nemaiauzit, ce zdruncină întregul lui sistem de viaţă. Femeia, care înainte pălăvrăgise ca un copil nesăbuit, fără minte, fără o logică în vorbire şi pe care tocmai o pusese la punct cu cîteva cuvinte serioase ce nu mai îngăduiau replică, manifestă deodată o voinţă proprie, cu totul independentă de a sa ; o manifestă într-o acţiune care îi apare ca ceva monstruos ; ea rupe mărul din pom, de parcă ar fi fost cea mai uşoară şi naturală faptă din lume, şi insistă repetînd de patru ori : *manjue, Adam !* Groaza cu care se apără, exprimată prin observaţia latinească de regie *Ipse autem nondum eum accipiet*, nici nu poate fi imaginată în toată intensitatea ei. Nu mai există siguranţa şi calmul de adineaori ; zguduirea e prea puternică pentru el ; rolurile s-au schimbat ; Eva este acum stăpînă pe situaţie. Puţinele cuvinte pe care le mai îngaimă îl arată pe Adam cu totul năucit ; el şovăie între teamă şi dorinţă – de fapt nu dorinţa de a mînca din măr, ci dorinţa de a se afirma pe sine : să se teamă el, ca bărbat, de ceea ce a fost în stare să facă soţia lui ! Şi cînd îşi biruie în cele din urmă teama şi ia mărul, o face cu o mişcare deosebit de emoţionată : ceea ce vrea să facă soţia lui, vrea să facă şi el, vrea să aibă încredere într-însa : *jo t'en crerrai, tu es ma per ; perniciose misericors*, aşa cum a spus odată Bernard de Clairvaux (*PL* 183, 460). Iată deci cît de greşită este formularea lui Étienne (158-159) cînd se miră de faptul că Eva, care a pactizat cu diavolul, izbuteşte să-l ispitească pe Adam,

deşi nici diavolul însuşi n-a izbutit – numai ei îi putea reuşi aceasta (cu ajutorul diavolului), căci numai ea este legată de Adam în aşa fel, încît acţiunile ei provoacă un efect spontan într-însul şi îl zdruncină; ea este *sa per*, nu diavolul – lăsînd cu totul în afară împrejurarea că din ispită face parte faptul împlinit, fructul rupt şi oferit lui Adam; şi acest fapt putea fi îndeplinit numai de un om, nu de diavol. În timp ce în această a doua parte a scenei Adam pare tulburat şi scos din fire, Eva este în formă excelentă, după cum se spune în limbaj sportiv; diavolul a învăţat-o cum să-şi poată domina bărbatul, în ce fel îi este superioară: prin modul nesocotit de a acţiona, prin lipsa unui sens moral propriu, astfel încît trece cu temeritatea unui nevîrstnic graniţele impuse, îndată ce bărbatul n-o mai stăpîneşte, n-o mai ţine *en sa discipline* (v. 36). Iat-o, deci, ispititoare, ţinînd în mînă mărul şi jucîndu-se cu Adam care e năuc, scos din făgaşul său; insistînd, promiţînd, bătîndu-şi joc de teama lui, îl trage tot mai în adînc şi în cele din urmă are încă o idee, genială: va mînca ea mai întîi din măr! Şi chiar asta şi face, iar cînd i se adresează din nou, lăudînd entuziasmată gustul şi efectul fructului: *manjue, Adam!* – el nu mai poate da înapoi; ia mărul, rostind cuvintele emoţionante pe care le-am citat mai sus; ea repetă din nou, pentru ultima dată: mănîncă, nu-ţi fie frică – şi apoi totul s-a făptuit.

Acţiunea dramatic reprezentată aici este punctul de plecare al dramei creştine a mîntuirii, deci un subiect de cea mai mare importanţă şi sublim pentru poet şi publicul său. Dar scopul prezentării este popular: măreţul eveniment străvechi urmează a fi transpus în prezent, spre a deveni o întîmplare actuală, oricînd posibilă, imaginabilă şi familiară pentru oricare auditor; el urmează să pătrundă adînc în viaţa şi simţirea oricărui contemporan francez. Adam nu vorbeşte şi nu acţionează altfel ca oricare spectator în propria sa casă sau în cea a vecinului; lucrurile nu se puteau întîmpla altfel într-o casă burgheză sau o ogradă ţărănească oarecare, în cazul cînd un ins oarecare, cinstit, dar mărginit, ar fi îndemnat de către soţia sa vanitoasă şi ambiţioasă, sedusă de promisiunile unui escroc, să facă o faptă neghioabă şi fatală. Dialogul dintre Adam şi Eva, acest prim dialog dintre bărbat şi femeie din istoria omenirii, devine o acţiune ce ţine de cea mai simplă şi cotidiană realitate; oricît de solemn, devine un fapt ce ţine de domeniul stilului simplu, umil.

În teoria antică, stilul vorbirii ilustre se numea *sermo gravis* sau *sublimis*; cel umil, *sermo remissus* sau *humilis*; şi trebuiau să rămînă strict separate. În creştinism însă, ambele s-au contopit de la început, mai ales în prezentarea întrupării şi patimilor lui Cristos, în care s-au realizat şi contopit atît *sublimitas*, cît şi *humilitas*, dincolo de orice măsură.

Acesta este un motiv creştin foarte vechi (vezi mai sus, pp. 68 şi urm.), care prinde din nou viaţă în literatura teologică şi mai ales mistică a secolului al XII-lea ; el poate fi frecvent întîlnit la Bernard de Clairvaux sau la victorini, unde *humilitas* şi *sublimitas* apar deseori în joc antitetic, atît cu privire la Cristos, cît şi în mod absolut. *Humilitas virtutum magistra, singularis filia summi regis* (aşa spune Bernard, *Epist.* CDLXIX, 2 ; *PL* 182, 674), *a summo coelo cum coelorum domino descendens... Sola est humilitas quae virtutes beatificat et perennat, quae vim facit regno coelorum, quae dominum majestatis humiliavit usque ad mortem, mortem autem crucis. Verbum enim Dei in sublimi constitutum ut ad nos descenderet, prior humilitas invitavit*[5]. Contradicţia *humilitas – sublimitas* apare mereu şi în predicile sale : atît cu privire la întruparea lui Isus, cînd exclamă, referindu-se la *Luca* 3, 23 („şi a fost luat drept un fiu al lui Iosif") : *O humilitas virtus Christi ! o humilitatis sublimitas ! quantum confundis superbiam nostrae vanitatis !*[6] (*In epiph. Domini sermo*, 1, 7 ; *PL* 183, 146) – cît şi cu privire la patimi şi la apariţia lui Cristos în genere, ca obiect al imitaţiei : *Propterea, dilectissimi, perseverate in disciplina quam suscepistis, ut per humilitatem ad sublimitatem ascendatis, quia haec est via et non est alia praeter ipsam. Qui aliter vadit, cadit potius quam ascendit, quia sola est humilitas quae exaltat, sola quae ducit ad vitam. Christus enim, cum per naturam divinitatis non haberet quo cresceret vel ascenderet, quia ultra deum nihil est, per descensum quomodo cresceret invenit, veniens incarnari, pati, mori, ne moreremur in aeternum...*[7] (*In ascens. Dom.* 2, 6 ; *PL* 183, 304). Pasajul cel mai frumos şi cel mai caracteristic, în acest gen, pentru stilul misticii lui Bernard ar putea fi următorul, din comentariul la *Cîntarea*

5. Umilinţă, virtute a virtuţilor, fiica unică a celui mai înalt dintre regi, coborît-ai din înălţimi o dată cu stăpînul cerurilor... Singură umilinţa dă strălucire şi trăinicie virtuţilor, ea este puterea împărăţiei cerurilor care a umilit pînă la moarte pe Stăpînul demnităţii – pînă la moartea pe cruce. Căci iată, cea dintîi umilinţa a îndemnat cuvîntul Domnului ce sălăşluia în înălţimi să se pogoare printre noi.
6. O umilinţă, virtute a lui Cristos ! o, măreţie a umilinţei, cum veştejeşti îngîmfarea nimicniciei noastre !
7. De aceea, dragii mei, urmaţi strădania începută, ca prin umilinţă să vă ridicaţi către măreţie, căci aceasta-i calea şi nu-i alta afară de ea. Cine păşeşte altfel cade mai mult decît se înalţă, căci singură umilinţa ridică, singură ea conduce spre viaţă. Cristos însuşi care prin chiar firea dumnezeirii nu avea cum să crească şi să se înalţe, căci nimic nu e mai presus de Dumnezeu, a găsit calea împlinirii venind să se incarneze, să sufere şi să moară pentru ca noi să nu rămînem morţi în vecii vecilor...

Cîntărilor: O humilitas, o sublimitas! Et tabernaculum Cedar, et sanctuarium Dei; et terrenum habitaculum, et coeleste palatium; et domus lutea, et aula regia; et corpus mortis, et templum lucis; et despectio denique superbis, et sponsa Christi. Nigra est, sed formosa, filiae Jerusalem: quam etsi labor et dolor longi exilii decolorat, species tamen coelestis exornat, exornant pelles Salomonis. Si horretis nigram, miremini et formosam; si despicitis humilem, sublimem suspicite. Hoc ipsum quam cautum, quam plenum consilii, plenum discretionis et congruentiae est, quod in sponsa dejectio ista, et ista celsitudo secundum tempus quidem eo moderamine sibi pariter contemperantur, ut inter mundi huius varietates et sublimitas erigat humilem, ne deficiat in adversis; et sublimem humilitas reprimat, ne evanescat in prosperis? Pulchre omnino ambae res, cum ad invicem contrariae sint, sponsae tamen pariter cooperantur in bonum, subserviunt in salutem[8].

Aceste pasaje importante privesc problema însăşi, nu prezentarea ei literară; *sublimitas* şi *humilitas* sînt aici peste tot categorii etico-teologice, nu estetico-stilistice; dar şi în acest ultim sens, stilistic, contopirea antitetică a amîndurora a fost relevată ca o caracteristică a Sfintei Scripturi încă din epoca Părinţilor Bisericii, mai ales de către Augustin (vezi mai sus, pp. 78 şi urm.). Punctul de plecare a fost cuvîntul din Scriptură că Dumnezeu a ascuns aceasta celor înţelepţi şi învăţaţi şi a relevat-o pruncilor (*Mt.* 11, 25; *Luca* 10, 25), precum şi faptul că Cristos nu şi-a ales ca primi apostoli ai săi oameni cu rang şi cultură, ci pescari şi vameşi şi alţi oameni de rînd (*cf.* şi I *Cor.* 1, 26 şi urm.); problema stilistică a devenit actuală atunci cînd, o dată cu răspîndirea creştinismului, scrierile sfinte, şi în genere literatura creştină, au întîmpinat critica estetică a păgînilor celor mai cultivaţi; aceştia s-au îngrozit aflînd că scrieri care, după părerea lor, erau scrise într-o limbă

8. O, umilinţă, o, măreţie! Tabernacul al lui Cedar şi sanctuar al Domnului; lăcaş pămîntean şi palat ceresc; casă de lut şi acoperiş regesc; trup al morţii şi templu al luminii; dispreţ nemărginit al celor mîndri şi soţie a lui Cristos. Neagră este, dar frumoasă, fiice ale Ierusalimului! pe care chiar dacă truda şi suferinţa lungului exil au pălit-o, o împodobeşte înfăţişarea cerească, o împodobesc pieile lui Solomon. Dacă neagră vă înspăimîntă, priviţi-i frumuseţea, umilă de vă pare cînd o priviţi măreţi, sublimă se arată uitîndu-vă umili. Faptul este atît de sigur, atît de plin de învăţăminte, de taină şi de potrivire, căci umilirea întru această soţie sau înălţarea, după cum se întîmplă, se împlineşte şi se cumpăneşte astfel, încît în felurimea acestei lumi şi măreţia înalţă pe cel umilit ca să nu se stingă printre împotriviri, ori umilinţa domoleşte pe cel măreţ spre a nu se topi de binele lumesc. Frumoase sînt amîndouă lucrurile şi, deşi potrivnice unul altuia, dimpreună se străduiesc spre bine, servind soţiei [lui Cristos] întru mîntuire.

imposibilă, necultivată şi lipsită de orice cunoaştere a categoriilor stilistice ar conţine supremul adevăr. Critica aceasta a avut un succes considerabil, în măsura în care Părinţii Bisericii s-au străduit mult mai mult decît autorii primelor scrieri creştine să ajungă la o apropiere de tradiţia stilistică antică; ea le-a deschis însă în acelaşi timp ochii asupra adevăratei şi specificei măreţii a Sfintei Scripturi, şi anume asupra faptului că aceasta a creat un gen cu totul nou de sublim, în care cotidianul şi comunul nu sînt excluse, ci incluse, astfel încît în stilul, ca şi în conţinutul lor s-a realizat o legătură directă între inferior şi măreţ. În legătură cu aceasta s-a făcut un alt raţionament, referitor la caracterul greu de interpretat, ascuns, al multor pasaje din Sfînta Scriptură: în timp ce într-însa se vorbeşte pe de o parte foarte simplu, ca pentru copii, ea conţine pe de altă parte enigme şi mistere pe care doar puţini le dezleagă; dar nici acestea nu sînt scrise într-un stil superb, cult, aşa ca sensul lor să se dezvăluie numai celor foarte cultivaţi şi îngîmfaţi din cauza ştiinţei lor, ci tuturor celor care sînt smeriţi şi credincioşi. Augustin, care a descris propria sa ascensiune pînă la înţelegerea Sfintei Scripturi, în *Confesiuni* (mai ales III, 5 şi VI, 5), exprimă acest lucru în modul următor, într-o scrisoare către Volusianus (CXXXVII, 18): *ea vero quae (sacra scriptura) in mysteriis occultat, nec ipsa eloquio superb erigit, quo non audeat accedere mens tardiuscula et inerudita quasi pauper ad divitem; sed invitat omnes humili sermone, quos non solum manifesta pascat, sed etiam secreta exerceat veritate, hoc in promptis quod in reconditis habens*[9]; sau în primul capitol din *De Trinitate*: *sacra scriptura parvulis congruens nullius generis rerum verba vitavit* (o aluzie clară la separarea stilurilor din Antichitate), *ex quibus quasi gradatim ad divina atque sublimia noster intellectus velut nutritus assurgeret*[10]. Dintre numeroasele pasaje asemănătoare din Augustin, în care tema reapare sub diverse forme, voi aminti încă unul, în care se descrie felul de înţelegere accesibilă celor smeriţi şi simpli; ea provine din *Enarrationes in Psalmos* şi se referă la cuvintele *suscipiens mansuetos Dominus*[11] din *Psalmul* 146: *Conticescant*

9. Acele lucruri pe care [Sfînta Scriptură] le acoperă cu taine, nu le înalţă printr-un stil măreţ la care nu ar îndrăzni să se ridice o minte mai domoală şi necultivată, precum săracul la bogat, ci îi îmbie prin grai umil pe toţi, pe cei iuţi la gînd ca şi pe cei înceţi, să culeagă nu numai cele vădite, ci să urmeze prin adevăr pe cele ascunse.
10. Sfînta Scriptură, potrivită celor simpli, nu ocoleşte cuvintele nici unei felurimi de lucruri, prin ele mintea noastră, ca şi cum s-ar hrăni încetul cu încetul, se ridică spre faptele divine şi sublime.
11. Domnul ocroteşte pe cei blînzi.

humanae voces, requiescant humanae cogitationes; ad incomprehensibilia non se extendant quasi comprehensuri, sed tamquam participaturi[12] – în care posesiunea concret-senzuală şi mistica se reunesc în cel mai frumos chip, fireşte cu o intenţie polemică în contra prezumţiei „superb" de intelectuale de a înţelege. Petrus Lombardus, maestrul sentinţelor, copiază cam pe la mijlocul secolului al XII-lea, în al său *Comentariu la Psalmi*, aproape cuvînt cu cuvînt acest pasaj; iar turnura decisivă spre mistică se găseşte la Bernard, la care înţelegerea se bazează în întregime pe meditaţia asupra vieţii şi patimilor lui Cristos: *Beati qui noverunt gustu felicis experientiae, quam dulciter, quam mirabiliter in oratione et meditatione scripturas dignetur Dominus revelare*[13] (*in feria II Paschatis sermo*, 20).

E vorba aici de numeroase idei care, în multiplă interconexiune unele cu altele, capătă expresie în aceste pasaje: că Sfînta Scriptură vine întru întîmpinarea celor ce sînt cu inima smerită şi credincioasă; că trebuie să ai asemenea inimă ca să „ai parte de ea"; că cere o participare, nu simplă înţelegere raţională; că elementul ascuns şi obscur pe care îl conţine nu este exprimat într-un „stil elevat" (*eloquio superbo*), ci în cuvinte simple, încît oricine se poate ridica *quasi gradatim* de la ceea ce e mai simplu la dumnezeiesc şi sublim – sau, după cum spune Augustin în *Confesiuni*, că trebuie să citeşti ca un copil: *verum tamen illa erat, quae cresceret cum parvulis*. Iar ideea că Sfînta Scriptură se deosebeşte prin toate acestea de marii scriitori profani ai Antichităţii a rămas de asemenea vie în decursul întregului Ev Mediu; chiar în jumătatea a doua a secolului al XIV-lea, Benvenuto da Imola comentează versul lui Dante, în care este vorba de modul de a se exprima al Beatricei (*Inf.* 2, 56: *e comminciommi a dir soave e piana*), cu cuvintele: *et bene dicit, quia sermo divinus est suavis et planus, non altus et superbus sicut sermo Virgilii et poetarum*[14] – deşi Beatrice, ca vestitoare a înţelepciunii divine, are multe lucruri obscure şi dificil de spus.

Teatrul creştin din Evul Mediu urmează întru totul această tradiţie: ca prezentare vie a faptelor biblice, aşa cum au intrat ele de la bun început ca elemente dramatice în liturghie, desface larg braţele pentru a-i primi pe cei inculţi şi simpli şi a-i conduce de la concret şi cotidian la cele ascunse şi

12. Se domolesc vocile omeneşti, se liniştesc gîndurile omeneşti; către cele neînţelese nu se îndreaptă ca unii care vor să le înţeleagă, ci ca cei care le vor trăi.
13. Fericiţi acei ce au cunoscut gustul experienţei dătătoare de fericire; cu cît mai dulce, cu cît mai minunat îi învredniceşte Domnul să desluşească Scriptura în predică şi cugetare.
14. Şi bine spune, căci rostirea dumnezeiască este dulce şi limpede, nu înaltă şi măreaţă ca vorbirea lui Vergiliu şi a poeţilor.

adevărate – nu altfel decît marea artă plastică a bisericilor medievale, care, după cunoscuta teorie a lui E. Mâle, ar fi primit stimuli hotărîtori chiar şi din partea misterelor, adică a dramei religioase. În legătură cu scopul teatrului liturgic sau, în sens mai larg, creştin, posedăm documente încă din epoci foarte vechi; în secolul al X-lea, St. Ethelwold, episcop de Winchester, descrie o ceremonie dramatică pascală, aşa cum o practică unii preoţi, *ad fidem indocti vulgi ac neofitorum corroborandam*[15] şi o recomandă spre a fi imitată (citat după E.K. Chambers, *The Medieval Stage*, II, 308); iar în secolul al XII-lea, Suger de Saint-Denis o spune mai profund şi mai general în versul frecvent citat: *Mens hebes ad verum per materialia surgit*[16].

Să ne întoarcem acum la textul nostru, la scena dintre Adam şi Eva. Ea se adresează *humili sermone* celor simpli şi săraci cu duhul, încadrînd evenimentul sublim în viaţa lor de toate zilele, aşa încît acesta le devine în mod spontan prezent, fără a uita însă că este vorba de un subiect sublim şi conducînd nemijlocit de la realitatea cea mai simplă la supremul adevăr, ascuns şi divin. *Mystère d'Adam* are ca introducere lectura liturgică a pasajului corespunzător din *Geneză,* cu un lector şi un cor care dă răspunsurile; urmează apoi faptele dramatizate ale căderii în păcat, unde apare Dumnezeu în persoană; ele continuă pînă la uciderea lui Abel; totul se termină cu procesiunea profeţilor *Vechiului Testament*, care vestesc apariţia lui Cristos. Scenele în care apare viaţa de toate zilele din acea epocă (cele mai frumoase sînt scenele dintre diavol şi Eva şi scena noastră, două piese de o puritate exemplară, de aceeaşi valoare cu cele mai desăvîrşite opere plastice de pe catedralele din Chartres, Paris, Reims sau Amiens) sînt deci cuprinse într-un cadru biblic şi de istorie universală, al cărui spirit le străbate; şi e spiritul interpretării figurale a evenimentelor. Ceea ce înseamnă că orice fapt, în toată realitatea sa cotidiană, este în acelaşi timp veriga unei conexiuni universale, toate verigile fiind în dependenţă unele de altele, putînd fi astfel interpretate ca valabile în oricare timp sau deasupra timpului. Să începem cu Dumnezeu însuşi, care apare după creaţia lumii şi a omului pentru a conduce pe Adam şi Eva în paradis şi a le anunţa voinţa sa. El este numit *Figura*; acest cuvînt poate fi raportat pur şi simplu la preotul care trebuia să reprezinte (să „figureze") acest personaj şi pe care se temeau să-l numească *Deus*, spre deosebire de ceilalţi interpreţi care erau numiţi simplu Adam, Eva şi aşa mai departe; el poate fi însă cu mai multă probabilitate explicat într-adevăr figural; căci, deşi Dumnezeu în această piesă are doar rolul legiuitorului şi al judecătorului care pedepseşte încălcarea legii, e

15. Spre întărirea întru credinţă a poporului neînvăţat şi a neofiţilor.
16. Mintea greoaie se ridică spre adevăr prin lucrurile materiale (lumeşti).

prezent într-însul în mod figural Mîntuitorul; indicaţia de regie care anunţă apariţia sa este următoarea: *Tunc veniet Salvator indutus dalmatica, et statuantur choram eo Adam et Eva... Et stent ambo coram Figura...*[17] Deci Dumnezeu este la început numit *Salvator*, şi abia apoi *Figura*; încît am putea fi îndreptăţiţi să completăm: *figura salvatoris*. Această concepţie figurală deasupra timpului va fi reluată mai tîrziu; după ce Adam a mîncat din măr, e cuprins îndată de cea mai adîncă remuşcare; se autoacuză cu disperare, pentru ca apoi învinuirile sale să se îndrepte şi contra Evei, scena terminîndu-se în modul următor:

375 *Par ton conseil sui mis a mal,*
De grant haltesce sui mis a val.
N'en serrai trait por home né,
Si Deu nen est de majesté.
Que di jo, las ? por quoi le nomai ?
380 *Il me aidera ? Corocé l'ai.*
Ne me ferat ja nul aïe,
For le filz que istra de Marie.
Ne sai de nus prendre conroi,
Quant a Deu ne portames foi.
385 *Or en soit tot a Deu plaisir !*
N'i ad conseil que del morir.[18]

Din acest text, şi mai ales din cuvintele *for le filz que istra de Marie*, reiese clar că Adam cunoaşte dinainte întreaga istorie universală creştină sau cel puţin ştie de apariţia lui Cristos şi de mîntuirea de păcatul originar, pe care tocmai l-a comis; încă în culmea disperării, el ştie de graţia divină care se va împlini odată; deşi face parte din viitor, alcătuind chiar o parte anumită, determinabilă din punct de vedere istoric, a viitorului, graţia divină apare ca un prezent cunoscut dintotdeauna; căci întru Dumnezeu nu există deosebire în timp, deoarece pentru el totul este întotdeauna prezent, încît, aşa cum spune într-un loc Augustin, Dumnezeu nu posedă cunoaşterea

17. Atunci va intra Mîntuitorul înveşmîntat cu dalmatica şi vor sta în faţa sa Adam şi Eva... Şi vor sta amîndoi în faţa Figurii.

18. Prin sfatul tău, rău am ajuns,/ din mare înălţime m-am prăbuşit./ Nu voi fi scos de-aci de om născut,/ dacă nu de Dumnezeu cu măreţia lui./ Ah, ce zic eu? De ce l-am numit?/ Mă va ajuta el? L-am mîniat./ Nu-mi va da nimeni ajutor,/ ci doar Fiul ce din Maria va ieşi./ De la nimeni nu pot avea mîngîiere,/ căci n-aveam credinţă în Dumnezeu./ Acum toate să fie după bunul plac al lui Dumnezeu!/ Nu-i alt chip decît de a muri.

anticipată, ci pur şi simplu cunoaşterea. Să ne ferim deci ca în asemenea întrepătrunderi ale timpului în care viitorul pare să răzbată în prezent să vedem doar un fel de naivitate medievală; ceea ce nu este, ce-i drept, o eroare, căci ni se oferă de fapt o viziune extrem de simplificatoare, potrivită minţilor simple, dar în acelaşi timp expresia unui adevăr cu totul special, înalt şi ascuns, a structurii figurale a istoriei universale însăşi. Fiecare piesă a literaturii dramatice medievale născute din liturghie este parte componentă a unei conexiuni generale, mereu aceeaşi: a unei singure mari drame, al cărei început este creaţia lumii şi păcatul originar, al cărei punct culminant sînt întruparea şi patimile şi al cărei final, aşteptat şi neîmplinit încă, e reîntoarcerea lui Cristos şi Judecata de Apoi. Stadiile rînduite între polii acţiunii sînt umplute în parte prin figuraţie, în parte prin imitarea lui Cristos; înaintea apariţiei lui avem personajele şi evenimentele *Vechiului Testament*, ale perioadei Legii, în care sosirea Mîntuitorului se anunţă în mod figural; acesta este sensul procesiunii profeţilor; după întruparea şi patimile lui avem pe sfinţii care se străduiesc să-l imite şi creştinătatea în genere, mireasa promisă lui Cristos, care aşteaptă reîntoarcerea mirelui. În această mare dramă sînt incluse principial toate evenimentele istoriei universale, toate înălţimile şi coborîşurile comportării umane şi ale expresiei sale stilistice au în ea o raţiune bine determinată din punct de vedere moral şi estetic; încît nu există nici un motiv pentru separarea sublimului de umilul cotidian, ele fiind indisolubil legate în însăşi viaţa şi suferinţele lui Cristos; şi nu există nici un motiv care să justifice căutarea unităţii de loc, de timp sau de acţiune, căci nu există decît un singur loc: lumea; un singur timp: prezentul, care este chiar de la început din orice timp; şi o singură acţiune: căderea şi mîntuirea omului. Desigur, nu se zugrăveşte de fiecare dată întreaga evoluţie universală; în vremurile vechi au existat doar scene izolate, de cele mai multe ori piese de Paşte sau de Crăciun, aşa cum s-au născut din liturghie. Dar întotdeauna întregul este cel care e imaginat şi exprimat figural; din secolul al XIV-lea, tot ciclul apare în mistere.

Elementul cotidian-realist este deci un element esenţial al artei medieval-creştine şi mai ales al reprezentaţiei dramatice creştine; în contradicţie totală cu poezia feudală a romanului cavaleresc, care dincolo de realitatea socială duce spre legendă şi aventură, aici mişcarea are un sens opus, din legenda îndepărtată şi interpretarea ei figurală spre realitatea cotidian-contemporană. În textul nostru, realismul se limitează încă la actualizarea unor fapte casnice, a dialogului dintre femeie şi ispititorul linguşitor şi a celui dintre bărbat şi nevastă; nu există încă elemente brutal-realiste sau de farsă; cel mult, mişunarea duhurilor infernului (*interea Demones discurrant*

per plateas, gestum facientes competentem[19]) a putut să dea ocazie unor glume grosolane; dar mai tîrziu situaţia se schimbă, realismul de factură mai brutală începe să se răspîndească vertiginos şi iau naştere forme de amestec de stiluri, de juxtapunere de patimi şi farsă grosolană, forme care nouă ni se par ciudate şi nepotrivite. Nu se poate constata cu precizie cînd a început acest fenomen, probabil cu mult înainte de data pe care textele dramatice păstrate ne fac să o presupunem; căci plîngeri în privinţa depravării pieselor liturgice (a nu se confunda cu condamnarea lor în genere; aceasta este o altă problemă pe care nu o vom discuta în contextul nostru) găsim încă din secolul al XII-lea, de pildă la Herrad von Landsberg (citat în lucrarea lui Chambers despre teatrul medieval, II, 98, nota 2). Este foarte probabil ca multe simptome să se fi manifestat încă din această perioadă, care e în genere perioada renaşterii realismului popular; tradiţia mimului antic ce continuă în afara literaturii oficiale şi observarea conştientă, mai critică şi mai concretă a vieţii, care a început probabil din secolul al XII-lea şi la păturile de jos, au dus pe atunci la o înflorire a farsei populare, al cărei spirit pare să-şi fi croit în curînd drum şi în drama religioasă; căci publicul era acelaşi; preoţimea de rang inferior pare să fi împărtăşit de multe ori în această privinţă gustul poporului. Din literatura creştin-dramatică ce ni s-a păstrat rezultă în orice caz că elementul realist, şi mai ales cel grotesc şi de farsă, s-a impus cu tot mai multă forţă, atingînd un punct culminant în secolul al XV-lea şi oferind astfel mişcării potrivnice iniţiate de gustul umanist şi de concepţia mai severă a reformei (încă de la Wiclef), care socotea misterele creştine lipsite de gust şi necuviincioase, suficiente argumente pentru atacurile ei, încununate pînă la urmă de succes.

Nu e cazul să ne ocupăm aici de farsa populară, deoarece realismul ei se păstrează în limitele comicului neproblematic; dar vrem să enumerăm cîteva scene din mistere, care au stat la baza unei dezvoltări realiste deosebit de frapante. Să începem cu tabloul naşterii lui Isus în staulul din Betleem, unde apar nu numai boul şi măgarul, ci uneori şi moaşe şi cumetre (cu conversaţiile corespunzătoare) şi unde avem uneori scene picante între Iosif şi slujnice; anunţarea păstorilor, sosirea celor trei magi, uciderea pruncilor sînt apoi de asemenea înflorite realist; şi mai izbitoare şi mai lipsite de cuviinţă din punctul de vedere al gustului de mai tîrziu sînt scenele indecente în legătură cu patimile: discuţiile grosolane şi uneori cu ton de farsă ale soldaţilor în timpul aşezării coroanei de spini pe capul lui Isus, biciuirea lui, purtarea crucii şi, în fine, răstignirea însăşi (tragerea la sorţi a hainelor, scena lui Longin ş.a.m.d.); dintre scenele în legătură cu învierea să

19. Între timp, demonii aleargă pe scenă făcînd un gest aluziv.

remarcăm mai ales vizita celor trei Marii la *unguentarius* spre a cumpăra miresme pentru trupul lui Cristos, care a devenit o scenă de tîrg, şi fuga pe întrecute a apostolilor pînă la mormînt (după *Ioan* 20, 3, 4) care e o pură farsă. Prezentarea Magdalenei în plină viaţă păcătoasă abundă uneori în amănunte, iar în procesiunea profeţilor găsim de asemenea cîteva personaje care dau prilejul unei scene groteşti (Bileam şi măgarul!). Enumerarea aceasta este foarte incompletă; întîlnim discuţii între meşteşugari care (de pildă la construirea turnului Babel) vorbesc despre munca lor şi despre vremurile rele; întîlnim scene gălăgioase şi grosolane în cîrciumi, tot felul de glume hazlii şi deşănţate. Toate acestea duc în cele din urmă la abuz şi neorînduială; este de asemenea drept că lumea pestriţă a vieţii contemporane ocupă un loc tot mai mare; şi totuşi, ar fi greşit să vorbim despre o treptată secularizare a dramei creştine a patimilor, aşa cum se face de obicei. Căci „lumea" este de la început şi principial inclusă în această dramă, indiferent în ce măsură; o adevărată secularizare începe doar atunci cînd cadrul este sfărîmat, cînd acţiunea lumească devine independentă; adică atunci cînd sînt prezentate în mod serios acţiuni omeneşti din afara istoriei universale creştine, determinată de păcatul originar, patimi şi Judecata de Apoi; atunci cînd există şi alte posibilităţi de a concepe şi prezenta fapte umane alături de aceea care pretinde a fi singura adevărată şi valabilă. Şi transpunerea, anacronică pentru sensibilitatea noastră, a evenimentelor într-un mediu contemporan şi în condiţii de viaţă contemporane corespunde acestei secularizări. În *Mystère d'Adam* există doar un uşor indiciu, cînd cei doi vorbesc ca oamenii simpli din Franţa secolului al XII-lea (*tel paltonier que ço ad fait*); în alte părţi şi mai tîrziu, acest lucru este mult mai evident. Într-un fragment, păstrat de asemenea într-un singur manuscris, al unui mister francez al învierii de la începutul secolului al XIII-lea (întrebuinţez textul din *Altfranzösisches Übungsbuch* de Förster-Koschwitz, ed. a 6-a, 1931, 214 şi urm.), în care scenele tratează despre Iosif din Arimateea şi orbul Longin, cel vindecat cu sîngele lui Cristos, soldaţii lui Pilat sînt numiţi *chivalers* sau li se spune *vaissal* şi tot tonul de conversaţie dintre personaje, de pildă dintre Pilat şi Iosif sau dintre Iosif şi Nicodim, este în mod evident şi mişcător tonul de conversaţie din mediul înconjurător al secolului al XIII-lea francez; în acelaşi timp, figuralitatea evenimentelor convine minunat scopului unei încadrări a acestora în viaţa cotidiană, bine cunoscută, a poporului. Începuturi foarte modeste şi naive de separare a stilurilor găsim de asemenea; ele există chiar şi în cea mai veche piesă liturgică şi chiar în secvenţa citată adeseori ca izvor al ei, *Victimae paschali*, atunci cînd după versurile introductive, mai mult dogmatice, începe aproape dintr-o dată dialogul: *Dic nobis Maria...*; ceva analog aflăm în alternanţa dintre

latină şi franceza veche în cîteva piese de la începutul secolului al XII-lea, de pildă în „Sponsus" (*Romania*, 22, 177 şi urm.); *Mystère d'Adam* prezintă cîteva pasaje deosebit de solemne în catrene decasilabice cu monorimă, care sună mai cu greutate decît octosilabicul înrudit, cu rimă împerecheată; dintr-o epocă mult mai tîrzie, din *Mystère du Vieil Testament*, provin cîteva pasaje citate de Ferdinand Brunot în a sa *Histoire de la langue française*, I, 526 şi urm., în care Dumnezeu şi îngerii vorbesc o franceză foarte latinizată, în schimb cîţiva meşteşugari şi ştrengari, şi în special Bileam în discuţia sa cu măgarul, se exprimă într-o limbă comună plină de savoare. Toate acestea sînt însă mult prea aproape unele de altele pentru a se putea vorbi despre o adevărată separare a stilurilor; dimpotrivă, contribuie la o strînsă legătură a celor două sfere. Această alăturare, care dă naştere unui amestec de stiluri, nu se limitează la literatura creştină dramatică, ci se găseşte peste tot în literatura creştină a Evului Mediu (în unele ţări, mai ales în Spania, chiar şi mai tîrziu), de îndată ce ea este destinată unui cerc mai mare. Deosebit de clar trebuie să se fi arătat fenomenul în predica populară, din care avem însă la dispoziţie exemple mai abundente abia dintr-o perioadă mult mai tîrzie; în ele paralelismul dintre întrebuinţarea figurală a Scripturii şi realismul îndrăzneţ se manifestă într-un mod ce duce la efecte groteşti pentru gustul de mai tîrziu. Se poate studia în legătură cu aceasta lucrarea deosebit de instructivă a lui E. Gilson despre *La technique du sermon médiéval* (în culegerea lucrărilor sale *Les idées et les lettres*, Paris, 1932, 93 şi urm.).

La începutul secolului al XIII-lea apare în Italia o figură care personifică în mod exemplar amestecul despre care am vorbit aici, dintre *sublimitas* şi *humilitas*, dintre uniunea extatică şi sublimă cu Dumnezeu şi cotidianul smerit-concret, prilej ca acţiunea şi expresia, conţinutul şi forma să nu mai poată fi separate: este Francisc din Assisi. Esenţa naturii sale şi vigoarea comportamentului său se bazează pe voinţa imitării radicale şi practice a lui Cristos; această imitaţie căpătase în Europa o formă predominant mistic-contemplativă, de cînd nu mai existau martiri ai credinţei; Francisc i-a dat o orientare spre practic, spre cotidian, spre publicitate şi popularitate. Pe cît de mult era el însuşi un mistic contemplativ care se dăruia cu totul, pe atît de hotărîtoare a fost pentru el şi pentru tovarăşii săi viaţa în mijlocul poporului, printre cei mai umili, ca cei mai umili şi mai dispreţuiţi dintre toţi: *Sint minores et subditi omnibus*[20]. Nu era teolog, iar cultura sa, deşi deloc neglijabilă şi înnobilată de forţa sa poetică, era populară, nemijlocit şi senzual accesibilă; smerenia sa nu era de natură să-l împiedice să se manifeste în public. Francisc a transpus impulsul său interior în conduita

20. Să fie umili şi supuşi tuturor.

exterioară, fiinţa şi trăirile sale au devenit un eveniment public şi, din ziua în care, înaintea episcopului şi a întregului oraş Assisi, el a înapoiat tatălui său care îl ocăra veşmintele sale pentru a se lepăda de tot ce este pământesc pînă în ziua în care, muribund, s-a întins gol pe pământul gol (*ut hora illa extrema, in qua poterat adhuc hostis irasci, nudus luctaretur cum nudo*[21], spune Tommaso da Celano, *Legenda secunda*, 214), tot ce a făcut a fost o reprezentaţie; iar reprezentaţiile sale erau de o asemenea forţă, încît Francisc tîra după sine pe toţi cei care le vedeau sau auzeau chiar numai despre ele. Şi marele sfînt al secolului al XII-lea, Bernard de Clairvaux, a fost un pescuitor de oameni şi elocvenţa sa era cuceritoare; şi el era un adversar al înţelepciunii umane, al acelei *sapientia secundum carnem*; şi totuşi, cu cît mai aristocratică, cu cît mai savant retorică este forma sa de exprimare! Voi arăta aceasta pe baza unui exemplu, alegînd în acest scop două scrisori cu conţinut înrudit. În scrisoarea 322 (*PL* 182, 527, 578), Bernard felicită pe un tînăr nobil care a părăsit de bunăvoie lumea, retrăgîndu-se la o mănăstire; el îi laudă înţelepciunea care vine de la cer, mulţumeşte lui Dumnezeu care i-a dat-o şi îl încurajează şi îl întăreşte împotriva vreunei ispite viitoare, amintindu-i de ajutorul lui Cristos:

...Si tentationis sentis aculeos, exaltatum in ligno serpentem aeneum intuere (*Num.* 21, 8; *Ioan* 3, 14); *et suge non tam vulnera quam ubera Crucifixi. Ipse tibi erit in matrem, et tu eris ei in filium; nec pariter Crucifixum laedere aliquatenus poterunt clavi, quin per manus eius et pedes ad tuos usque perveniant. Sed inimici hominis domestici eius* (*Mich.* 7, 6). *Ipsi sunt qui non te diligunt, sed gaudium suum ex te. Alioquin audiant ex puero nostro: si diligeretis me, gauderetis utique, quia vado ad patrem* (*Ioan* 14, 28). *„Si prostratus", ait beatus Hieronymus, „jaceat in limine pater, si nudato sinu, quibus te lactavit, ubera mater ostendat, si parvulus a colle pendeat nepos, per calcatum transi patrem, per calcatam transi matrem, et siccis oculis ad vexillum crucis evola. Summum pietatis est genus, in hac parte pro Christo esse crudelem." Phreneticorum lacrymis ne movearis, qui te plangunt de gehennae filio factum filium Dei. Heu! Quaenam miseris tam dira cupido* (Verg., *Aen.*, 6, 721)? *Quis tam crudelis amor, quae tam iniqua dilectio? Corrumpunt bonos mores colloquia mala* (*I Cor.* 15, 33). *Propterea, quantum poteris, fili, confabulationem hospitum declinato, quae, dum aures implent, evacuant mentem. Disce orare Deum, disce levare cor cum manibus; disce oculos supplices in caelum erigere, et*

21. În acel ceas din urmă în care duşmanul va mai putea să se mînie, se va lupta cu el corp la corp.

Patri misericordiarum miserabilem faciem repraesentare în omni necessitate tua. Impium est sentire de Deo, quod continere possit super te viscera sua, et avertere aurem a singultu tuo vel clamore. De caetero spiritualium patrum consiliis haud secus quam majestatis divinae praeceptis acquiescendum in omnibus esse memento. Hoc fac, et vives; hoc fac, et veniet super te benedictio, ut pro singulis quae reliquisti centuplum recipias, etiam in praesenti vita. Nec vero credas spiritui suadenti nimis id festinatum, et in maturiorem aetatem differendum fuisse. Ei potius crede qui dixit: Bonum est homini, cum portaverit iugum ab adolescentia sua. Sedebit solitarius, levavit enim se supra se (Thren. 3, 27, 28). Bene vale, studeto perseverantiae, quae sola coronatur.[22]

Fireşte, e un text viu şi cuceritor şi cîteva din ideile şi formulările sale – de pildă cea despre rudele care nu te iubesc pe tine, ci *gaudium suum ex te*, sau asigurarea că răsplata însutită va veni încă în viaţa de pe pămînt – sînt,

22. Dacă simţi imboldurile poftei, priveşte şarpele de bronz ridicat pe Cruce şi hrăneşte-te nu din rănile, ci de la sînul Crucificatului. El însuşi îţi va fi mamă, iar tu vei fi faţă de el ca un fiu; cuiele nu ar fi putut răni defel pe Crucificat, dacă nu ar ajunge prin mîinile şi picioarele sale pînă la mîinile şi picioarele tale. Dar duşmanii omului sînt cei din casa lui. Ei nu te iubesc pe tine, dar îşi trag bucuria lor de la tine. Altfel ar da ascultare cuvintelor tînărului nostru: „Dacă m-aţi iubi, v-aţi bucura, căci mă duc la Tatăl". „Dacă întins – spune preafericitul Ieronim – stă tatăl pe prag, dacă mama, cu pieptul gol, îţi arată sînii cu care te-a hrănit, dacă nepoţelul ţi se atîrnă de gît, treci călcînd peste tată, treci călcînd peste mamă şi cu ochii neumeziţi de lacrimi aleargă către steagul Crucii. Cea mai înaltă dovadă a pietăţii este să fii atunci crud, pentru Cristos. Să nu te mişte lacrimile nebunilor care te plîng că ai devenit dintr-un fiu al gheenei un fiu al lui Dumnezeu. Vai! Ce cumplită poftă au nenorociţii! Ce dragoste sălbatică, ce patimă nedreaptă! Vorbele rele strică obiceiurile bune. De aceea, pe cît poţi, evită, fiule, vorbele cu gazdele tale care, dacă-ţi umplu urechile, îţi golesc mintea. Învaţă să te rogi lui Dumnezeu, învaţă să-ţi ridici inima cu mîinile, învaţă să-ţi înalţi ochii rugători către cer şi să arăţi Tatălui milelor faţa ta umilă la fiecare nevoie a ta. Este păcat să crezi că Dumnezeu poate să-şi închidă inima în faţa ta sau să-şi întoarcă urechea de la plînsul şi strigătul tău. Astfel, aminteşte-ţi că trebuie să asculţi sfaturile părinţilor tăi sufleteşti şi să urmezi în toate învăţăturile maiestăţii divine. Fă aceasta şi vei trăi; fă aceasta şi se va coborî binecuvîntarea asupra ta, astfel că pentru fiecare lucru pe care l-ai părăsit vei primi însutit, chiar în viaţa aceasta. Şi să nu crezi duhului care ţi-ar spune că te-ai grăbit, că ar fi trebuit să amîi pentru o vîrstă mai coaptă. Crede mai degrabă celui care a spus: «Bine este pentru omul care va purta jugul din tinereţe, va sta singuratic, dar se va ridica deasupra sa». Rămîi cu bine, străduieşte-te în stăruinţa care singură îţi dă răsplata vieţii."

dacă nu mă înşel, specific bernardiene. Dar cît de conştient e alcătuit totul, cîte premise necesită înţelegerea sa, cîte forme retorice conţine! Trebuie să ţinem cont, ce-i drept, de faptul că aluziile figurale la pasaje din Scriptură (şarpele de bronz ca figură a lui Cristos, sîngele care curge din rănile lui Cristos ca lapte hrănitor, participarea la chinurile de pe cruce, la cuiele care au străpuns mîinile şi picioarele lui Cristos, ca o consolare extatică a dragostei în *unio passionalis*) au fost imediat înţelese în cercurile cisterciene; acest mod de a gîndi şi de a interpreta trebuie să se fi înrădăcinat chiar şi în popor, căci toate predicile sînt pline de ele. Dar mulţimea cuvintelor din Scriptură, înlănţuirea lor, citatele din Ieronim şi din Vergiliu dau totuşi acestei scrisori personale un aspect deosebit de literar, iar în utilizarea întrebărilor retorice, a antitezelor şi a anaforelor, Bernard nu rămîne mai prejos de Ieronim; dimpotrivă, îl întrece, scoţînd mai pregnant în evidenţă figurile retorice ale originalului (*cf. CSEL*, vol. 54, 46-47, şi în acest text pp. 62 şi urm.). Voi enumera antitezele şi anaforele cele mai izbitoare. Ca antiteze găsim: *non tam vulnera quam ubera*; *ipse tibi in matrem, tu ei in filium*; picioarele şi mîinile sale şi ale tale; *non te, sed qaudium suum ex te*; în pasajul din Ieronim, *pietas – crudelis*; apoi *filius gehennae, filius Dei*; *crudelis amor, iniqua dilectio*; *dum aures implent, evacuant mentem.* Ca anafore: ele încep cu pasajul din Ieronim, minunat în felul său: *si prostratus, si nudato, si parvulus – per calcatum, per calcatam, et siccis oculis...* şi apoi urmează Bernard însuşi: *quis tam crudelis amor, quae...*; *disce orare, disce levare, disce erigere, hoc fac et vives, hoc fac et veniet.* La care se pot adăuga încă jocuri de cuvinte ca *patri misericordiarum miserabilem faciem repraesentare.*

Şi acum să-l ascultăm pe Francisc din Assisi. Există numai două scrisori personale care îi pot fi atribuite cu oarecare siguranţă; una *ad quendam ministrum* din anul 1223, cealaltă către discipolul său favorit din ultimii ani, fratele Leo (Pecorella) din Assisi; ambele provin deci din ultimii ani ai vieţii sale, căci Francisc a murit în 1225. O aleg pe prima, în care este vorba despre un conflict în sînul ordinului, în legătură cu tratamentul fraţilor care au săvîrşit un păcat capital; şi anume reproduc numai partea întîi, cea mai generală, a scrisorii (după *Analekten zur Geschichte des Franciscus von Assisi*, editate de H. Boehmer, Tübingen şi Leipzig, 1904, 28):

Fratri N. ministro. Dominus te benedicat. Dico tibi sicut possum de facto anime tue, quod ea, que te impediunt amare Dominum Deum, et quicumque tibi impedimentum fecerint sive fratres sive alii, etiamsi te verberarent, omnia debes habere pro gratia. Et ita velis et non aliud. Et hoc sit tibi per veram obedientiam Domini Dei et meam, quia firmiter scio, quod illa est

vera obedientia. Et dilige eos, qui ista faciunt tibi, et non velis aliud de eis, nisi quantum Dominus dederit tibi. Et in hoc dilige eos et non velis quod (pro te ? numai în unul din cele şase mss. păstrate) *sint meliores christiani. Et istud sit tibi plus quam heremitorium. Et in hoc volo cognoscere si diligis Deum et me servum suum et tuum, si feceris istud, scilicet quod non sit aliquis frater in mundo, qui peccaverit, quantumcumque potuerit peccare, quod, postquam viderit occulos tuos, unquam recedat sine misericordia tua, si querit misericordiam, et si non quereret misericordiam, tu queras ab eo, si vult misericordiam. Et, si millies postea appareret coram occulis tuis, dilige eum plus quam me ad hoc, ut trahas eum ad Dominum, et semper miserearis talibus...*[23]

Nimic exegetic în această bucată, care nu conţine nici figuri retorice ; fraza e construită în grabă, cu neîndemînare şi fără o diviziune calculată a întregului ; toate propoziţiile încep cu *et*. Dar se vede îndată că cel ce a scris aceste rînduri grăbite este atît de fascinat de subiectul său care-l absoarbe cu totul, iar nevoia de a-şi împărtăşi gîndurile şi de a se face înţeles este atît de copleşitoare, încît parataxa a devenit o armă a elocvenţei ; asemenea valurilor puternice ale mării care se formează iarăşi şi iarăşi izbindu-se de ţărm, propoziţiile introduse prin *et* ale sfîntului răzbat din inima lui către inima celui căruia i se adresează, după cum este exprimat chiar de la început cu *sicut possum* şi *de facto anime tue*. Căci *sicut possum* exprimă o dată cu smerenia (pe cît pot de bine) şi o dăruire completă a tuturor forţelor, iar *de facto anime tue* arată că în problema astfel pusă e vorba de asemenea şi de mîntuirea sufletului aceluia care trebuie să hotărască

23. Fratelui N., predicator al ordinului. Dumnezeu să te binecuvînteze. Îţi vorbesc cum pot în ceea ce-ţi priveşte sufletul, căci tu trebuie să socoteşti ca dar al cerului toate care te-ar împiedica să-l iubeşti pe Domnul Dumnezeu, orice ţi se face împotrivă, fie de fraţi, fie de alţii, chiar dacă te-ar lovi. Şi asta să vrei şi nimic altceva. Şi toate cele să-ţi fie încercare de adevărata ascultare faţă de Domnul Dumnezeu şi faţă de mine, care ştiu mai cu temei că aceasta este adevărata ascultare. Şi iubeşte pe cei ce te asupresc şi nu cere nimic altceva de la ei decît ceea ce Domnul ţi-a dat. Şi iubeşte-i numai pentru aceasta şi nu voi să fie mai buni creştini. Şi o să însemne pentru tine mai mult decît retragerea din lume. Şi în acest chip vreau să ştiu dacă iubeşti pe Domnul şi pe mine, sluga lui şi a ta, de vei face în acest fel, anume ca orice frate de pe lume care a păcătuit, oricît a putut să păcătuiască, să nu plece după ce s-a arătat privirii tale fără iertarea ta, dacă o cere, iar dacă nu o cere, tu întreabă-l de vrea iertare. Şi dacă după aceea de mii de ori se va înfăţişa înaintea ta, iubeşte-l pentru acest fapt mai mult decît pe mine, ca să-l duci pînă la Domnul. Şi întotdeauna să ai milă de cei ca el.

asupra ei; şi Francisc nu uită nici o clipă de-a lungul scrisorii că problema se pune „între mine şi tine"; el ştie că celălalt îl iubeşte şi îl admiră, şi profită în fiecare clipă de această iubire pentru a-l aduce pe calea cea bună (*ut trahat eum ad Dominum*): *et in hoc volo cognoscere si diligis Deum et me servum suum et tuum* sînt cuvintele prin care îl imploră; el îi porunceşte să iubească pe cel căzut iar în păcat, chiar dacă s-ar înfăţişa de o mie de ori înaintea lui, mai mult „decît mă iubeşti tu în clipa asta pe mine". Scrisoarea conţine îndemnul foarte stăruitor de a nu fugi din calea răului şi de a nu i se opune; rugămintea de a nu părăsi lumea, ci de a se amesteca în durerile ei, de a suporta răul cu pasiune; ba nici să nu-şi dorească altceva: *et ita velis et non aliud*. Moral-teologic, Francisc împinge lucrurile pînă la extrem cînd scrie: *et in hoc dilige eos et non velis quod sint meliores christiani* – căci ţi-e îngăduit oare ca de dragul de a te încerca tu însuţi prin suferinţă să înăbuşi dorinţa ca altul să fie un creştin mai bun? Numai adaptîndu-te răului poţi dovedi, după convingerea sa, forţa iubirii şi a supunerii: *quia firmiter scio quod illa est vera obedientia*. Ceea ce este mai mult decît o meditaţie solitară departe de lume: *et istud sit tibi plus quam heremitorium*. Natura extremă a acestei concepţii se vădeşte şi lingvistic, prin numeroasele demonstrative al căror sens este: tocmai asta şi nu altceva; sau în mişcările introduse prin *quicumque*, *etiamsi*, *quantumcumque*, *et si millies*, care toate înseamnă: şi chiar dacă...

Caracterul cu totul neliterar, forma directă, înrudită îndeaproape cu limba vorbită, a expresiei, sprijină deci un conţinut foarte radical. Ceea ce nu este, ce-i drept, nou, căci de la început a-suferi-în-lume şi a-te-supune-răului constituie unele din principalele motive creştine; dar accentele s-au pus din nou; suferinţa şi supunerea nu mai sînt un martiraj patetic, ci o umilire continuă în mersul cotidian al lucrurilor. În timp ce Bernard se ocupa de afacerile lumeşti ca un mare politician al Bisericii şi se retrăgea din mijlocul lor în izolarea contemplaţiei, Francisc vede în afacerile lumeşti scena adevărată a imitaţiei; dar, bineînţeles, afacerile lumeşti nu sînt marile evenimente politice, în care Bernard a jucat un rol conducător, ci relaţiile zilnice dintre persoane de rînd, fie în cadrul unui ordin, fie chiar în mijlocul poporului; întreaga structură a ordinelor de cerşetori, şi mai ales organizarea aşezămîntului franciscan, scotea pe fraţi în viaţa publică obişnuită, în popor, şi, chiar dacă meditaţia solitară nu şi-a pierdut, desigur, marea ei însemnătate religioasă nici la Francisc din Assisi, nici la urmaşii lui, ea n-a putut totuşi răpi ordinului caracterul său pronunţat popular.

Apariţia în public a sfîntului era totdeauna, după cum am mai spus, de un efect foarte teatral; anecdotele care vorbesc despre aceasta sînt foarte numeroase şi se găsesc printre ele şi unele cu un efect aproape grotesc sau

chiar de farsă asupra sensibilităţii mai tîrzii ; ca de pildă atunci cînd ni se povesteşte cum odată, la Crăciun, în staulul din Greccio, cu boul şi măgarul, cu *praesepium*, cîntînd şi predicînd, la pronunţarea cuvîntului Betleem, sfîntul a imitat behăitul unui miel sau cum, după o boală în timpul căreia s-a alimentat cu bucate mai alese, sfîntul a poruncit la reîntoarcerea sa unui frate din Assisi să-l ducă legat de funie prin oraş ca pe un răufăcător, strigînd în gura mare : priviţi pe lacomul care s-a îndopat cu carne de pui fără ştirea voastră ! Dar asemenea manifestări n-aveau nimic de farsă în acea vreme şi în acel loc ; elementul frapant, exagerat şi strident nu părea supărător, ci însemna atestarea unei vieţi sfinte, convingătoare, uşor de înţeles pentru oricine şi determinînd pe oricine să purceadă prin comparaţie la un examen de conştiinţă şi să împărtăşească această experienţă. Alături de scene atît de frapante şi cu atît de vastă înrîurire, există şi alte anecdote care vădesc o mare delicateţe şi graţie şi care denotă un talent psihologic nativ ; Francisc ştie întotdeauna în momentele hotărîtoare ce se petrece în inima celuilalt şi intervenţia sa atinge de aceea întotdeauna punctul decisiv ; emoţionează şi cutremură. Peste tot, spontaneitatea surprinzătoare a fiinţei sale se impune, exemplar şi de neuitat. Voi mai aminti aici o anecdotă ce caracterizează de minune atitudinea sfîntului (cu un prilej destul de neînsemnat şi obişnuit) ; ea provine din *Legenda secunda* a lui Tommaso da Celano (*S. Francisci Assisiensis vita et miracula... auctore Fr. Thoma de Celano... recensuit P. Eduardus Alenconiensis*, Roma, 1906, 217, 218).

Factum est quodam die Paschae, ut fratres in eremo Graecii mensam accuratius solito albis et vitreis praepararent. Descendens autem pater de cella venit ad mensam, conspicit alto sitam vaneque ornatam ; sed ridenti mensae nequaquam arridet. Furtim et pedetentim retrahit gressum, capellum cuiusdam pauperis qui tunc aderat capiti suo imponit, et baculum gestans egreditur foras. Exspectat foris ad ostium donec incipiant fratres ; siquidem soliti erant non exspectare ipsum, quando non veniret ad signum. Illis incipientibus manducare, clamat verus pauper ad ostium : Amore domini Dei, facite, inquit, eleemosynam isti peregrino pauperi et infirmo. Respondent fratres : Intra huc, homo, illius amore quem invocasti. Repente igitur ingreditur, et sese comedentibus offert. Sed quantum stuporem credis peregrinum civibus intulisse ? Datur petenti scutella, et solo solus recumbens discum ponit in cinere. Modo sedeo, ait, ut frater Minor...[24]

24. Se întîmplă ca într-o zi de Paşte fraţii din mănăstirea Greccio să aşeze masa mai cu grijă ca de obicei, cu şervete şi cu pahare. Coborînd părintele din chilie, o văzu de sus aşezată şi împodobită cu deşertăciune : surizătoarei mese nu-i răspunse

Împrejurarea este, după cum am mai spus, lipsită de importanţă, dar ce genială idee scenică, să iei pălăria şi toiagul unui sărac şi să te duci să cerşeşti la cerşetori! Ne putem bine imagina uimirea şi ruşinea fraţilor cînd Francisc s-a aşezat cu farfuria în cenuşă, spunînd: iată-mă, stau aici ca un frate minorit...

Felul de viaţă şi de a se exprima al sfîntului s-a transmis asupra ordinului şi a creat o atmosferă cu totul specifică; ordinul a devenit, atît în sens bun, cît şi în sens rău, extraordinar de popular. Excesul de forţă expresivă a făcut din fraţi creatori şi în curînd şi obiect de anecdote glumeţe, adeseori grosolane şi obscene; realismul mai grosolan de la sfîrşitul Evului Mediu ţine în multe privinţe de viaţa şi acţiunea franciscanilor; înrîurirea lor în această direcţie poate fi urmărită pînă în epoca Renaşterii; faptul a fost arătat foarte clar cu cîţiva ani înainte într-o lucrare a lui Étienne Gilson („Rabelais franciscain", în volumul amintit *Les idées et les lettres*, 197 şi urm.); vom mai reveni asupra acestui lucru. Pe de altă parte, forţa de expresie franciscană a dus la o prezentare mai directă şi mai arzătoare a omenescului; ea se afirmă în poezia religioasă populară care înfăţişează în cursul secolului al XIII-lea, sub influenţa mişcării franciscane şi a altor mişcări popular-extatice, mai ales scena patimilor (Maria lîngă cruce) ca un eveniment viu-dramatic şi omenesc. Cel mai renumit exemplu, reprodus în multe antologii, provine de la Jacopone da Todi, mistic şi poet foarte expresiv din perioada imediat predantescă (născut în 1230), care spre sfîrşitul vieţii sale a făcut parte din ordinul franciscan, şi anume din aripa radicală a spiritualilor. Poemul patimilor are forma de dialog în care vorbesc: un sol, Fecioara Maria, „mulţimea" şi la sfîrşit însuşi Cristos. Redau începutul textului după *Crestomazia italiana dei primi secoli*, de E. Monaci (Città di Castello, 1912, 479):

Nunzio: *Donna del paradiso,*
lo tuo figliolo è priso

---

cu zîmbet. Pas cu pas, pe ascuns se trase înapoi şi, punîndu-şi pe cap pălăria unui sărac care se nimerise acolo şi luîndu-i toiagul, ieşi afară. Aşteptă dincolo de prag pînă cînd fraţii începură prînzul, căci erau obişnuiţi să nu-l aştepte dacă nu venea la timp. După ce ei porniră să ducă la gură, strigă adevăratul sărac la uşă: „Din iubire către Domnul, zise, faceţi-vă milă de acest călător nevoiaş şi beteag". Răspunseră fraţii: „Intră, omule, din dragoste pentru cel pomenit". Păşi repede înăuntru şi se arătă celor ce se ospătau. Credeţi că mică a fost mirarea alor casei cînd zăriră pe drumeţ? I se dădu cerşetorului strachina şi se aşeză singur pe jos punîndu-şi blidul în cenuşă: „Acum stau, grăi, ca un adevărat frate minorit..."

Jesu Christo beato.
Accurre, donna e vide
che la gente l'allide,
credo che llo s'occide
tanto l'on flagellato.

Vergine: *Como essere purria,*
che non fe mai follia
Christo la spene mia,
hom l'avesse pilgliato ?

Nunzio: *Madonna, ell'è traduto,*
Juda sì l'à venduto,
Trenta dinar n'à 'uto,
facto n'à gran mercato.

Vergine: *Succurri, Magdalena ;*
jonta m'è adosso pena ;
Christo figlio se mena
como m'è annuntiato.

Nuntio: *Succurri, donna, ajuta,*
ch'al tuo figlio se sputa
e la gente llo muta,
onlo dato a Pilato.

Vergine: *O Pilato, non fare*
e figlio mio tormentare ;
ch'io te posso mostrare
como a torto è accusato.

Turba: *Crucifi, crucifige*
homo che si fa rege
secondo nostra lege
contradice al senato.

Vergine: *Prego che m'entennate,*
nel mio dolor pensate,
forsa mo ve mutate
de quel ch'ete parlato.

Nunzio: *Tragon fuor li ladroni,*
che sian sui compagnoni.

Turba: *De spine si coroni,*
ché rege s'è chiamato !

Vergine: *O figlio, figlio, figlio !*
figlio, amoroso giglio,
figlio, chi dà consigio

al cor mio angustiato ?
O figlio, occhi jocundi,
figlio, co non respundi ?
figlio, perché t'ascundi
dal pecto o se'lactato ?

Nunzio: *Madonna, ecco la croce*
che la gente l'aduce,
ove la vera luce
dej' essere levato...[25]

Nu altfel decît textul scris în franceză veche pe care l-am analizat la început, cel de faţă transpune faptul sacru şi sublim în realitatea totodată contemporan-italiană şi din orice timp; elementul popular dintr-însul se arată mai întîi în limbajul prin care nu înţeleg numai formele dialectale, ci şi popularul expresiei în sens sociologic (de pildă *jonta m'è adosso pena* în gura sfintei Fecioare); se arată mai departe în prezentarea liberă a evenimentului biblic, care atribuie Mariei un rol mult mai mare şi mai activ decît

25. Vestitorul: Doamnă a paradisului,/ fiul tău a fost prins,/ Isus Cristos sfîntul./ Aleargă, doamnă, şi vezi/ cum lumea îl loveşte,/ cred c-o să-l ucidă,/ atît l-au biciuit.
Fecioara: Cum e cu putinţă,/ că nu a făcut fărădelege/ Cristos, nădejdea mea,/ de-au pus mîna pe el?
Vestitorul: Doamnă, a fost trădat./ Iuda astfel l-a vîndut/ şi treizeci de dinari a luat,/ mare tîrg făcînd.
Fecioara: Vino într-ajutor, Magdalena;/ năpastă m-a ajuns;/ Cristos fiul e dus legat,/ după cum mi s-a vestit.
Vestitorul: Vino într-ajutor, doamnă, ajută,/ că fiul tău e scuipat/ şi mulţimea pe drum îl poartă,/ pe mîna lui Pilat l-au dat.
Fecioara: O, Pilat, nu fă asta,/ nu chinui pe fiul meu,/ că pot să-ţi aduc dovadă/ că pe nedrept e acuzat.
Mulţimea: Răstignit, răstignit să fie/ omul care se face rege,/ după a noastră lege/ e senatului împotrivă.
Fecioara: Vă rog să mă ascultaţi,/ gîndiţi-vă la durerea mea;/ poate vă schimbaţi curînd/ cugetul ce l-aţi dovedit.
Vestitorul: Îi scot afară pe tîlhari/ care îi vor fi tovarăşi.
Mulţimea: Cu spini să se încunune/ cel ce rege s-a chemat!
Fecioara: O, fiule, fiule, fiule! Fiule, gingaş crin,/ fiule, cine va da sfat/ inimii mele cuprinsă de teamă?/ O, fiule, ochi dătători de bucurie,/ fiule, de ce nu răspunzi?/ Fiule, de ce te-ascunzi/ de sînul ce te-a alăptat?
Vestitorul: Priveşte, doamnă, la cruce/ ce lumea o aduce,/ pe care lumina adevărată/ va să fie înălţată...

chiar *Evanghelia lui Ioan*, astfel ca teama, durerea şi jalea ei să se poată desfăşura în mod dramatic ; strîns legată de aceasta este apropierea scenelor şi a personajelor, încît Maria se poate adresa direct lui Pilat, şi chiar în acelaşi tablou este introdusă crucea ; Magdalena, căreia i se cere ajutorul, şi Ioan, căruia Cristos îi va da mai apoi pe mama sa în grijă, apar împreună cu Maria, ca un grup de prieteni şi vecini ; elementul popular se mai arată în sfîrşit în caracterul nelogic, anacronic al concepţiei, despre care am mai vorbit amănunţit mai sus cînd ne-am ocupat de reprezentarea franceză a păcatului originar : pe de o parte, Maria este o mamă înfricoşată care jeleşte lipsită de ajutor, care nu cunoaşte altă cale de salvare decît rugăciunea, iar pe de altă parte ea este numită de către sol *donna del paradiso* şi totul i s-a profeţit de mai înainte.

În ceea ce priveşte aceste observaţii referitoare la încadrarea în cotidianul popular, cele două texte, la distanţă de aproximativ un secol între ele, sînt îndeaproape înrudite ; dar este evident că ele prezintă şi o importantă şi principială deosebire de stil. Poemul lui Jacopone abia dacă mai păstrează ceva din prospeţimea fermecătoare, limpede, a lui *Mystère d'Adam* ; în schimb este mai ardent, mai direct, mai tragic. Ceea ce nu se explică prin deosebirea subiectului, prin faptul că tema lui Jacopone e jalea unei mame ; sau, mai bine zis, nu este întîmplător faptul că poezia populară religioasă italiană din secolul al XIII-lea şi-a realizat cele mai frumoase opere prin prezentarea acestei scene. Efuzia liberă şi chiar dramaticul strigăt de durere, de teamă şi de rugă, care la Jacopone se exprimă prin vocative, imperative acumulate şi interogaţiile care se precipită, cu greu ar fi fost posibile, dacă nu mă înşel, în secolul al XIII-lea, într-o altă limbă vulgară europeană. Pe lîngă această dezinvoltură scenică, dulcea şi fierbintea exaltare a simţurilor, lipsa oricărei timidităţi în exprimarea publică, cele mai multe opere contemporane din Evul Mediu par încă stîngace şi greoaie ; chiar şi provensala, care aproape de la început, de la Guilhem de Peitieu, dă dovadă de o mare libertate în exprimare, nu se ridică la expresivitatea unei astfel de bucăţi, fie numai pentru faptul că nu cunoaşte teme tragice atît de însemnate. Ar fi poate imprudent să afirmăm că italiana datorează Sfîntului Francisc această libertate dramatică în expresie, care fără îndoială făcea parte din caracterul poporului ; dar un lucru se poate spune, şi anume că Francisc din Assisi, care a fost şi un mare poet, şi un actor din instinct al propriului său rol, a trezit întîiul potenţele dramatice ale sensibilităţii şi limbii italiene.

VIII

Farinata şi Cavalcante

„O Tosco che per la città del foco
vivo ten vai cosi parlando onesto,
piacciati di restare in questo loco.
La tua loquela ti fa manifesto
di quella nobil patria natio
a la qual forse fui troppo molesto."
Subitamente questo suono uscio
d'una de l'arche ; però m'accostai,
temendo, un poco più al duca mio.
Ed el mi disse : „Volgiti : che fai ?
Vedi là Farinata che s'è dritto :
da la cintola in su tutto'l vedrai".
I'avea già il mio viso ne suo fitto ;
ed el s'ergea col petto e con la fronte
com'avesse l'inferno in gran dispitto.
E l'animose man del duca e pronte
mi pinser tra le sepulture a lui,
dicendo : „Le parole tue sien conte".
Com'io al piè de la sua tomba fui,
guardommi un poco, e poi, quasi sdegnoso,
mi dimandò : „Chi fur li maggior tui ? ".
Io ch'era d'ubidir disideroso,
non gliel celai, ma tutto gliel'apersi ;
ond'ei levò le ciglia un poco in soso.
Poi disse : „Fieramente furo avversi
a me e a miei primi e a mia parte,
sì che per due fiate li dispersi".
„S'ei fur cacciati, ei tornar d'ogni parte"
rispuosi lui „l'una e l'altra fiata ;
ma i vostri non appreser ben quell'arte."
Allor surse a la vista scoperchiata
un'ombra lungo questa infino al mento :

BCU IASI DIGITAL LIBRARY

credo che s'era in ginocchie levata.
Dintorno mi quardò, come talento
avesse di veder s'altri era meco,
e poi che il sospecciar fu tutto spento
piangendo disse : „Se per questo cieco
carcere vai per altezza d'ingegno,
mio figlio ov'è ? perchè non è ei teco ? ".
E io a lui : „Da me stesso non vegno :
colui ch'attende là, per qui mi mena,
forse cui Guido vestro ebbe a disdegno".
Le sue parole e'l modo de la pena
m'avean di costui già letto il nome,
però fu la risposta così piena.
Di subito drizzato gridò : „Come
dicesti ? elli ebbe ? non viv'elli ancora ?
non fiere li occhi suoi il dolce lome ? ".
Quando s'accorse d'alcuna dimora
ch'io facea dinanzi a la risposta
supin ricadde, e più non parve fora.
Ma quell'altro magnanimo a cui posta
restato m'era, non mutò aspetto,
nè mosse collo, nè piegò sua costa ;
E „Se", continuando al primo detto,
„egli han quell'arte", disse, „mal appresa,
ciò mi tormenta più che questo letto..."[1].

1. „Toscane, tu, care-ai purces prin foc,/ de viu călcînd într-acest trist lăcaş,/ şi-ales grăieşti, opreşte-o clipă-n loc : / mi te vădeşte graiul băştinaş/ al patriei pe unde în lume-am mas/ şi-am ponegrit-o, şi i-am fost vrăjmaş."/ Astfel ţişni fără de veste-un glas/ dintr-un mormînt, părînd că mi-l despică,/ şi temător lîngă poet m-am tras./ „Ce faci, grăi Virgil, de ce ţi-e frică ? / Priveşte, Farinata, ca un munte/ din brîu în sus întreg cum se ridică."/ Eu îl priveam setos şi ţintă în frunte,/ iar el cu pieptul împungea înainte,/ Infernu-întreg părînd că vrea să înfrunte./ Mă împinse atunci Virgil printre morminte/ spre el, zicîndu-mi : „Vezi să nu te mînii/ şi să te pierzi în de prisos cuvinte ! "./ Şi-ajuns la groapa roşie ca tăciunii,/ el mă scrută din cap pînă-n picioare/ şi mă întrebă : „Cine ţi-au fost străbunii ? ".// Şi cum eram prea dornic de-ascultare,/ rostii făţiş ce-aveam de spus, să ştie,/ iar el creţi sprîncenele-a mirare/ şi zise apoi : „În cruntă vrăjmăşie/ cu-ai mei au fost şi drept aceea noi/ de două ori i-am pus pe pribegie"./ „De-au fost goniţi, ei s-au întors-napoi,/ am zis atunci, şi-ntîi şi-a doua oară ; / dar astă artă n-aţi deprins-o voi."/ Văzui atunci ieşind din raclă

La începutul acestui episod, care provine din cîntul 10 al *Infernului*, Vergiliu şi Dante merg pe un drumeag îngust printre sicrie deschise care ard. Cei doi discută; Vergiliu explică lui Dante că în morminte zac eretici şi atei şi promite acestuia să-i îndeplinească dorinţa, exprimată doar prin aluzie, de a intra în legătură cu unul din cei ce sălăşluiesc acolo. Dante se pregăteşte să răspundă, cînd din adîncul unui sicriu se înalţă o voce, articulînd înfundat vocala *o* din cuvintele: *O Tosco*, încît el se dă înapoi speriat. Unul dintre damnaţi s-a ridicat în sicriul său şi se adresează celor doi trecători; Vergiliu îi pronunţă numele: este Farinata degli Uberti, un fruntaş ghibelin din Florenţa şi comandantul lor în luptă, care a murit cu puţin înainte de naşterea lui Dante. Poetul se apropie de sicriu şi începe un dialog, care însă după cîteva versuri (v. 52) este întrerupt tot atît de brusc ca mai înainte discuţia dintre Dante şi Vergiliu, şi anume prin intervenţia unui ocupant al altui sicriu, pe care Dante îl recunoaşte îndată după poziţia şi cuvintele sale: cel care a intervenit acum este Cavalcante de Cavalcanti, tatăl prietenului său din tinereţe, poetul Guido Cavalcanti. Scena ce se desfăşoară între Cavalcante şi Dante este scurtă (21 versuri); de cum se încheie, o dată cu prăbuşirea lui Cavalcante, Farinata continuă conversaţia întreruptă.

În spaţiul restrîns a aproximativ şaptezeci de versuri avem deci de trei ori o schimbare de acţiune; sînt patru scene, toate pline de forţă şi de miez, strîns alăturate; nici una din ele nu are numai caracter pregătitor, nici măcar prima, conversaţia relativ liniştită dintre Dante şi Vergiliu, pe care nu am reprodus-o aici; se prezintă într-însa, ca introducere, cititorului şi de asemenea lui Dante, noua scenă ce se deschide în faţa lor, în cel de-al şaselea cerc al infernului, dar ea conţine şi o altă scenă independentă, de interes psihologic, între cei doi interlocutori. În puternic contrast cu calmul

---

afară/ pîn' la bărbie un trunchi din tagma lor,/ îngenuncheat pesemne în foc şi pară./ În jurul meu privea iscoditor,/ părînd că pe-altul caută lîngă mine,/ iar cînd văzu că nu-i, răzbit de dor,/ grăi plîngînd: „De-aici, printre suspine/ s-ajungi ai izbutit cu-al minţii sfat,/ fecioru-mi unde-i? Cum de nu-i cu tine?"./ „Nu singur vin, i-am spus, ci îndrumat/ de domnul meu, pe care sus, cîndva,/ poate că Guido-al tău l-a defăimat."/ Cuvîntul lui şi-osînda ce răbda/ mi-au desluşit pe cine-aveam în faţă/ şi drept aceea i-am răspuns aşa./ Ci el sărind strigă: „Cum, nu-i în viaţă?/ Cu tîlc anume ai spus «l-a defăimat»? Lumina dulce sus nu-l mai răsfaţă?"./ Iar cînd văzu că stau îngîndurat/ şi nu răspund pe dată vrerii sale,/ căzu la loc. Mai mult n-a cuvîntat./ Dar cel'lalt duh măreţ, ce pasu-n cale/ mi-l aţinuse, cînd m-a fost chemat,/ nici nu clinti, nici se plecă din şale./ Ci, urmîndu-şi gîndul, zise înverşunat:/ „Să ştiu c-ai mei nu s-au ştiut reîntoarce/ mă arde mai cumplit decît ăst pat...".

teoretic şi delicateţea sufletească din acest prolog stă scena 2, deosebit de dramatică, introdusă prin vocea care răsună deodată şi apariţia neaşteptată a trupului care se ridică în sicriu, spaima lui Dante şi cuvintele şi gesturile de încurajare ale lui Vergiliu. În ea se conturează, tot atît de înaltă şi aspră ca trupul său, figura morală uriaşă a lui Farinata, pe care moartea şi chinurile iadului n-au putut-o atinge; el a rămas acelaşi ca şi în viaţă. Cuvintele cu accent toscan din gura lui Dante l-au decis să se ridice şi să se adreseze trecătorului cu o politeţe mîndră, măsurată; cînd acesta se apropie de dînsul, se interesează mai întîi de originea sa, pentru a vedea cu cine are a face, cu un bărbat dintr-o familie însemnată, cu un prieten sau cu un duşman; şi cînd aude că Dante este progenitura unei familii guelfe, spune cu o severă satisfacţie că el a alungat de două ori din oraş acest partid ce-l duşmănea; chiar şi acum soarta oraşului Florenţa şi a partidului ghibelin e singurul său gînd. Răspunsul lui Dante, că ghibelinii nu s-au bucurat prea multă vreme de alungarea guelfilor şi că pînă la sfîrşit tot ghibelinii au rămas cei izgoniţi, este întrerupt de apariţia lui Cavalcante, care a auzit cuvintele lui Dante şi l-a recunoscut; şi capul său, iscoditor, aşezat pe un trup mult mai mic decît cel al lui Farinata, se ridică; încearcă să-şi descopere fiul în anturajul lui Dante şi, nezărindu-l, izbucneşte în întrebări pline de teamă; din ele rezultă că şi caracterul şi patimile sale au rămas aceleaşi ca în timpul vieţii, bineînţeles cu totul altele decît cele ale lui Farinata: dragoste de viaţa pămîntească, credinţă în măreţia slobodă a spiritului uman şi în primul rînd iubire şi admiraţie pentru fiul său Guido. Agitat, aproape rugîndu-se şi alcătuind prin aceasta un puternic contrast cu măreţia grea şi stăpînită a lui Farinata, el pune în grabă întrebări şi, cînd crede (pe nedrept) că din cuvintele lui Dante trebuie să înţeleagă că fiul său nu mai este în viaţă, el se prăbuşeşte; după care, nemişcat şi fără a fi observat incidentul, Farinata dă un răspuns ultimelor cuvinte ale lui Dante adresate lui, şi acesta îl caracterizează pe deplin: dacă, după cum spui, ghibelinii n-au izbutit să se reîntoarcă în oraş, asta înseamnă pentru mine un chin mai mare decît patul în care zac.

Sînt concentrate aici mai multe evenimente decît în oricare din textele pe care le-am analizat pînă acum în această carte şi avem nu numai un material faptic mai bogat, mai important şi mai dramatic într-un spaţiu atît de restrîns, ci şi mult mai complex în sine; nu e vorba de relatarea unui singur fapt, ci de trei fapte diferite, iar relatarea celui de-al doilea, scena cu Farinata, este întreruptă de un al treilea fapt, expunerea fiind împărţită în două. Nu există deci o unitate de acţiune în sensul obişnuit; şi nu este nici aceeaşi situaţie ca în scena din Homer, analizată în capitolul întîi, unde amintirea cicatricei lui Ulise dă prilej intercalării unei naraţiuni lungi, amănunţite, discursive,

ci subiectul se schimbă cu repeziciune şi fără legătură ; cuvintele lui Farinata întrerup *subitamente* conversaţia dintre Vergiliu şi Dante, *Allor surse* din versul 52 întrerupe fără nici o legătură scena cu Farinata şi cu *ma quell'altro magnanimo* ea este reluată tot atît de brusc. Unitatea întregului se bazează pe locul acţiunii, peisajul fizic-moral al cercului din iad al ereticilor şi ateilor ; iar alternanţa rapidă a unor fapte independente, lipsite de legătură unele cu altele ca nişte scene izolate, se bazează pe structura globală a *Comediei* ; aceasta prezintă drumul unui singur om cu călăuzitorul său printr-o lume ai cărei locuitori sălăşluiesc fiecare în colţul ce i s-a indicat. În ciuda alternanţei rapide a scenelor, nu putem vorbi de o conexiune stilistică paratactică ; în sine, fiecare scenă se caracterizează printr-o mare bogăţie de legături sintactice şi, acolo unde scenele, ca în cazul de faţă, sînt alăturate abrupt şi fără legătură, se întrebuinţează în scop de opoziţie forme de exprimare variate şi artistice, care trebuie apreciate mai degrabă drept inversiuni decît drept parataxe ; scenele nu sînt înşirate una după alta rigid şi în aceeaşi tonalitate – să ne gîndim la legenda latină a lui Alexius (pp. 105 şi urm.) şi chiar şi la *Cîntarea lui Roland* –, ci cu specificul bine rotunjit al tonalităţii respective ele se ridică din adîncime şi stau în reciproc antagonism. Pentru a evidenţia şi mai mult acest lucru vom analiza mai îndeaproape pasajele unde are loc schimbarea de scenă. Farinata întrerupe pe cei care trec discutînd pe lîngă el cu cuvintele : *O Tosco, che per la città del foco vivo ten vai...* Aceasta este o chemare, un vocativ introdus prin *o*, urmat de o propoziţie relativă plină de greutate şi de conţinut în comparaţie cu chemarea, după care de-abia urmează propoziţia optativă, încărcată de asemenea de politeţe gravă, distantă ; el nu spune : Toscanule, opreşte-te, ci : o, Toscanule, tu care..., binevoieşte şi adastă în acest loc. Formula „o, tu, cel care" este deosebit de solemnă şi provine din stilul ilustru al epopeii antice ; Dante i-a păstrat în ureche sunetul, aşa cum i-au rămas în ureche atît de multe din Vergiliu, sau Lucan, sau Statius ; nu cred că ea să fi fost întrebuinţată înaintea lui în vreuna din limbile vulgare medievale. Dar el o întrebuinţează în felul său : cu o puternică notă de implorare, după cum în Antichitate era cel mult o formă de rugăciune, şi atît de concentrată din punctul de vedere al conţinutului în propoziţia relativă cum numai Dante poate face ; sentimentele lui Farinata şi situaţia lui faţă de trecător sînt concentrate într-un mod atît de dinamic prin cele trei determinări *per la città del foco ten vai, vivo, così parlando onesto*, încît dacă maestrul Vergiliu ar fi auzit cu adevărat aceste cuvinte, s-ar fi speriat poate mai tare decît Dante în poem ; propoziţiile relative vergiliene legate de un vocativ sînt, ce-i drept, desăvîrşit de frumoase şi armonice, dar nici pe departe atît de strict rezumative şi captivante (de pildă *Aen.* I, v. 436 : *o fortunati quibus*

iam moenia surgunt![2] sau, şi mai interesant prin bogăţia retorică, II, v. 638: *vos o quibus integer aevi/ sanguis, ait, solidaeque suo stant robore vires,/ vos agitate fugam*[3]). Interesantă este şi antiteza „prin oraşul focului" – „în viaţă", care capătă expresie exclusiv, dar cu efect cu atît mai mare, prin poziţia cuvîntului *vivo*. După această apostrofă de trei versuri urmează terţina în care Farinata arată că e un compatriot şi abia după ce a încetat să vorbească, propoziţia: deodată vocea aceasta se ridică ş.a.m.d., propoziţie care ne-am fi aşteptat să servească mai degrabă drept introducere la un fapt surprinzător, care însă aici, după cele întîmplate, are un efect relativ liniştitor, de explicare a faptelor, cerînd a fi citită de un eventual recitator cu voce mai joasă. Deci nu poate fi vorba de o alăturare uniform paratactică a scenei cu Farinata la conversaţia celor doi drumeţi; pe de o parte, şi nu trebuie să uităm aceasta, ea a fost anunţată discret în timpul discuţiei de către Vergiliu (vv. 16-18) şi, pe de altă parte, ea înseamnă, din punct de vedere topic, moral, psihologic, estetic, o atît de puternică, de tiranică, de covîrşitoare invazie a unui alt domeniu, încît nu se află faţă de cele precedente într-o simplă legătură de succesiune, ci într-un raport viu de opoziţie, de izbucnire neaşteptată a unei presimţiri; evenimentele nu sînt împărţite în mici parcele, după cum am constatat cu prilejul *Cîntării lui Roland* şi al *Legendei lui Alexius*, ci coexistă chiar şi în opoziţie, şi tocmai prin opoziţie. A doua schimbare de scenă se petrece prin cuvintele: *Allor surse...* din versul 52; ea pare mai simplă şi mai puţin importantă ca prima; căci ce poate fi mai natural decît a introduce un eveniment care survine brusc prin cuvintele: atunci s-a întîmplat că...? Dar dacă ne punem întrebarea: unde mai putem întîlni în limbile medievale, înainte de Dante, o mişcare verbală similară care să întrerupă atît de scurt şi de dramatic, printr-un „atunci", o acţiune aflată în desfăşurare, va trebui să căutăm mult şi bine; eu nu cunosc nici un exemplu. *Allora* la începutul propoziţiei se găseşte, ce-i drept, foarte des în italiana predantescă, de pildă în povestirile din , dar cu o semnificaţie mult mai redusă; cazuri atît de tranşante nu ţin de natura stilului şi a conştiinţei epocii din naraţiunile predanteşti şi nici de cea a epicii franceze, unde găsim într-un sens similar, dar mult mai palid, *ez vos* sau *atant ez vos* (de exemplu *Roland*, v. 413 şi *passim*); cu cît mai complicat şi mai rigid sînt prezentate întorsături chiar foarte dramatice se poate vedea de pildă la Villehardouin care, povestind asaltul asupra Constantinopolului, introduce în acţiune pe dogele foarte bătrîn şi orb ce ordonă alor săi, care ezită să

2. O, fericiţi voi, cărora zidurile se şi înalţă!
3. Voi, spune, cărora vîrsta/ nu vi-a uscat vinele încă şi care sînteţi în plină putere,/ voi să fugiţi!

debarce, sub pedeapsa cu moartea, să-l debarce primul, cu steagul lui Marcu, prin cuvintele: *or porrez oir estrange proece* – ca şi cum Dante ar fi scris în loc de *allora*: atunci s-a întîmplat ceva minunat. Dacă vom căuta corespondentul latin pentru acest „atunci..." care întrerupe brusc, *ez vos* din franceza veche ne face să dăm de urma adevărată; aceasta nu este nici *tum*, nici *tunc*, ci mai degrabă în unele cazuri *sed* sau *iam*; dar adevăratul corespondent plin de forţă este *ecce* sau şi mai bine *et ecce*; o aflăm însă mai puţin în stilul sublim decît la Plaut, în scrisorile lui Cicero, la Apuleius ş.a.m.d. şi în primul rînd în Vulgata; cînd Avraam ia cuţitul ca să-l jertfească pe fiul său Isaac, avem cuvintele: *et ecce Angelus Domini de caelo clamavit, dicens: Abraham, Abraham*[4]. Cred că această întrerupere tăioasă este prea dură pentru a proveni din latina clasică; corespunde în schimb pe deplin stilului ilustru biblic; de altfel, Dante întrebuinţează literar biblicul *et ecce* cu alt prilej, cînd o situaţie este întreruptă deodată, chiar dacă nu atît de dramatic, printr-un eveniment (*Purg.* 21, v. 7: *ed ecco, sì come ne scrive Luca... ci apparve...*[5], după *Luca* 24, 13: *et ecce duo ex illis...*[6]). Nu vreau totuşi să afirm cu siguranţă că Dante a introdus în stilul ilustru locuţiunea întrerupătoare „atunci" şi că ea i-ar fi rămas din lectura Bibliei; dar un lucru este totuşi clar, şi anume că acest „atunci" de mare forţă dramatică nu era nicidecum atît de natural şi la îndemîna oricui în perioada în care scria el ca astăzi; poetul l-a întrebuinţat mai radical decît oricine în Evul Mediu înaintea lui. Trebuie să mai ţinem cont în acelaşi timp şi de semnificaţia şi rezonanţa lui *surse*, pe care Dante îl întrebuinţează cu cel mai mare efect sonor şi într-un alt loc pentru o ridicare bruscă (*Purg.* 6, vv. 72, 73: *e l'ombra tutta in se romita/ surse vêr lui...*[7]). *Allor surse* din versul 52 are deci o greutate abia puţin mai mică decît cuvintele lui Farinata, care constituie prima întrerupere; acest *allor* face parte din acele forme paratactice care pun verigile legate prin ele într-un raport dinamic unele faţă de altele; convorbirea cu Farinata este întreruptă, Cavalcante, după ultimele cuvinte auzite, nu mai poate aştepta sfîrşitul ei; stăpînirea de sine îl părăseşte; apariţia sa cu mişcări iscoditoare, cuvintele plîngătoare şi deznădejdea lui prematură cînd se prăbuşeşte stau în stridentă contradicţie cu gravitatea liniştită a lui Farinata, care, o dată cu a treia schimbare (vv. 73 şi urm.), ia din nou cuvîntul. A treia schimbare, *ma quell'altro magnanimo* etc., este mult mai puţin dramatică decît primele; se desfăşoară calm,

4. Şi iată că îngerul Domnului a strigat din cer, chemînd: Avraame, Avraame.
5. Şi precum Luca la Scriptură scrie... mi-apăru...
6. Iată, [apoi,] că doi dintr-înşii...
7. Cînd umbra mai-nainte-ngîndurată/ se ridică [spre el]...

mîndru, grav ; Farinata singur domină scena. Dar contrastul faţă de faptele premergătoare e cu atît mai puternic ; Dante îl numeşte *magnanimo*, cu un termen aristotelic care i-a devenit actual prin Toma din Aquino sau şi mai probabil prin Brunetto Latini şi care i-a servit mai sus pentru a-l denumi pe Vergiliu ; fără îndoială, în conştientă opoziţie faţă de Cavalcante (*costui*) ; cele trei elemente sintactice perfect egale care exprimă neclintirea lui Farinata (*non mutò aspetto, nè mosse collo, nè piegò sua costa*) nu au numai rolul de a descrie pe Farinata pentru sine, ci şi de a pune comportamentul său în contrast cu cel al lui Cavalcante ; ceea ce auditorul resimte la rîndul său din propoziţiile uniform construite, căci aude încă în tonul neuniform şi lamentoul crescendo al celuilalt (pentru formularea acestor întrebări, vv. 58-60 şi 67-69, Dante a avut probabil ca model apariţia Andromacăi, *Aen.* III, v. 310, deci tînguirile unei femei).

Oricît de abrupt ar fi modul în care se succedă evenimentele, nu poate fi vorba de o conexiune paratactică ; totul e în necontenită mişcare ; Dante dispune de mijloace stilistice de o bogăţie cum n-a cunoscut-o înaintea lui nici o limbă vulgară europeană ; şi el le întrebuinţează nu numai izolat, ci le pune în continuă relaţie unul cu altul. Cuvintele de încurajare ale lui Vergiliu (vv. 31-33) sînt rostite exclusiv în propoziţii principale, fără nici o legătură exterioară prin conjuncţii : un imperativ scurt, o întrebare scurtă, încă un imperativ cu complement şi explicaţie relativă şi o propoziţie la viitor, exortativă ca sens, cu determinare adverbială. Dar succesiunea rapidă, formularea tăioasă a părţilor şi adaptarea lor una la alta dau naştere avîntului irezistibil al unei cuvîntări rostite cu vioiciune : întoarce-te ! ce-ţi veni... şi aşa mai departe. Mai apar apoi articulaţii mentale extrem de fine ; pe lîngă cea obişnuită cauzală (*però*) apare *onde*, cu valoare oscilantă între temporală şi cauzală, şi ipotetic-cauzala *forse che*, care, după părerea unor comentatori vechi, moderează cu politeţe ; avem cele mai variate conjuncţii temporale, comparative, gradat ipotetice, susţinute de marea elasticitate cu care sînt introduse formele verbale şi cu care se ordonează topica. Să observăm de pildă cu cîtă uşurinţă manevrează Dante din punct de vedere sintactic scena apariţiei lui Cavalcante, încît ea decurge fără întrerupere de-a lungul a trei terţine pînă la sfîrşitul primei sale intervenţii (v. 60). Unitatea planului se bazează pe cele trei coloane verbale *surse*, *guardò*, *disse* ; pe prima se sprijină subiectul, determinările adverbiale şi chiar şi paranteza explicativă *credo che* ; pe *guardò*, primele două versuri ale terţinei a doua cu propoziţia introdusă prin „ca şi cînd", în timp ce versul 3 tinde spre *disse* şi spre vorbirea directă a lui Cavalcante, în care culminează întreaga mişcare ce porneşte cu forţă şi apoi descreşte, urcînd din nou de la versul 57. Dacă printre cititorii acestui studiu se vor găsi şi unii cărora literatura medievală

în limbile vulgare le este mai puţin familiară, ei se vor mira poate că scot în evidenţă aici şi apreciez ca extraordinare structuri sintactice pe care astăzi le utilizează fără nici un efort orice scriitor cu oarecare talent, ba chiar numeroşi epistolieri cu oarecare cultură literară. Dar dacă pornim în consideraţiile noastre de la predecesori, limba lui Dante ne apare de-a dreptul o minune de neînţeles. Faţă de toţi predecesorii, printre care au existat desigur şi poeţi mari, expresia sa este incomparabil mai bogată, mai actuală, mai puternică şi mai elastică, el cunoaşte şi utilizează incomparabil mai multe forme, prinde cele mai variate fenomene şi conţinuturi în trăsături incomparabil mai sigure şi mai trainice, încît ajungem la convingerea că acest om a descoperit din nou lumea prin limba sa. De foarte multe ori putem dovedi sau presupune de unde s-a inspirat pentru cutare sau cutare formă de exprimare; dar izvoarele sînt atît de numeroase, el le descoperă auditiv şi le întrebuinţează într-un mod atît de precis, de original şi totuşi atît de specific, încît astfel de dovezi sau presupuneri nu fac decît să mărească admiraţia noastră pentru geniul său lingvistic. Oriunde ne-am opri într-un asemenea text, peste tot vom da de realizări uimitoare, de neimaginat pînă atunci în limbile vulgare. Să luăm de pildă un fapt atît de insignifiant ca propoziţia *da me stesso non vegno*; putem oare să ne imaginăm o formulare atît de completă şi concisă a unei astfel de idei, putem să ne imaginăm în general o gîndire atît de pregnantă şi un *da* cu acest sens în poezia unui autor de limbă vulgară de mai înainte? Dante întrebuinţează pe *da* în acelaşi sens chiar de mai multe ori (*Purg.* 1, v. 52 *da me non venni*[8]; apoi *Purg.* 19, v. 143 *buona da sè*[9] şi *Par.* 2, v. 58 *ma dimmi quel che tu da te ne pensi*[10]). Sensul „prin forţa sa proprie", „din proprie iniţiativă", „de la sine", s-a dezvoltat probabil din „pornind de la"; Guido Cavalcanti scrie în canţona *Donna mi prega*: *(Amore) non è vertute ma de quella vene*. Fireşte, nu putem susţine că sensul nou se datorează lui Dante, deoarece chiar dacă în textele mai vechi nu găsim nici un singur pasaj de acest fel, putem presupune că s-a pierdut şi, chiar dacă înaintea lui nu s-ar fi scris niciodată ceva similar, poate totuşi să fi existat în limba uzuală; şi aşa şi este, după cum arată un pasaj caricaturizant din Liutprand de Cremona. Dar e sigur că, atunci cînd a creat sau preluat această scurtă locuţiune, Dante i-a dat o forţă şi o profunzime de neimaginat înainte, la care în pasajul nostru contribuie considerabil dublul contrast (pe de o parte faţă de *per altezza d'ingegno*, pe de altă parte

8. Nu din imboldul meu vin.
9. Din fire-i bună.
10. Ci spune-mi, tu, în sinea ta ce crezi?

faţă de *colui ch'attende là*, ambele parafraze retorice evitînd numele, una din aroganţă, cealaltă din respect).

S-ar putea ca *da me stesso* să vină din vorbirea uzuală, şi constatăm şi în alte părţi că Dante nu dispreţuieşte de loc expresii de această natură. Acel *Volgiti ! che fai ?*, mai ales în gura lui Vergiliu şi după formularea solemnă a chemării lui Farinata, are un puternic efect de vorbire spontană, nestilizată, aşa cum apare clipă de clipă în relaţiile de toate zilele ale oamenilor; nu mult deosebită este situaţia întrebării dure, lipsită de orice podoabă: *chi fur li maggior tui* sau a întrebărilor lui Cavalcante: *Come dicesti ? egli ebbe ?* etc. Dacă citim în acelaşi cînt mai departe, dăm spre sfîrşit de pasajul în care Vergiliu întreabă: *perchè sei tu si smarrito ?*[11] (v. 125). Desprinse din contextul lor, oricare din aceste pasaje pot fi imaginate în orice conversaţie obişnuită, de nivel stilistic inferior. Alături de ele găsim formulări de cel mai înalt patos, sublime în sens antic şi în ceea ce priveşte limba; ţelul stilului este peste tot, fără îndoială, sublimul; se simte aceasta, chiar şi dacă n-am şti-o de-a dreptul din spusele lui Dante, nemijlocit din fiecare vers al poemului, oricît ar fi el de asemănător limbajului uzual – *gravitas* menţinîndu-se în tonalitatea lui Dante atît de constant, încît nu ne putem îndoi nici o clipă de nivelul stilistic la care ne aflăm. Fără îndoială, poeţii antici au fost cei care au servit ca model lui Dante pentru stilul ilustru, lui în primul rînd; el însuşi declară în diverse locuri, în *Comedia* şi în scrierea *De vulgari eloquentia*, cît de mult le datorează pentru stilul ilustru al limbii vulgare; o declară poate chiar în pasajul nostru, căci versul mult discutat, în care se spune că Guido Cavalcanti l-a dispreţuit poate pe Vergiliu, ascunde pe lîngă multe alte semnificaţii şi pe aceasta; aproape toţi comentatorii vechi l-au interpretat în sens estetic. Dar nu se poate nega totodată că ideea lui Dante despre sublim se deosebeşte esenţial de cea a modelelor sale din Antichitate, atît în privinţa subiectelor, cît şi în forma lingvistică. Subiectele prezentate de *Comedia* sînt, conform criteriilor antice, un amestec monstruos de sublim şi umil: printre ele găsim personaje din istoria recentă, ba chiar contemporană, şi, în ciuda *Par.* 17, vv. 136, 138, foarte ordinare şi obscure; ele sînt adesea prezentate fără nici o reticenţă în cercul lor de viaţă umil-realist şi în genere Dante nu cunoaşte, după cum ştie orice cititor, nici o limită cînd e vorba de imitarea exactă şi pură a cotidianului, grotescului sau respingătorului; lucruri care în sine nu pot deloc trece drept sublime în sensul antic devin sublime abia prin modul în care el le ordonează şi le dă formă. Am vorbit mai sus despre compoziţia lingvistică a stilului său; să mai citărm versul: „iar cei de-au rîie, scarpine-o pre sine", într-unul din

11. Ce gînduri te frămîntă?

cele mai solemne pasaje din *Paradisul* (17, 129), pentru ca să ne dăm seama de întreaga distanţă care-l desparte de Vergiliu, de pildă. Mulţi critici de seamă, ba chiar epoci întregi cu gust clasicizant au simţit o stinghereală din cauza acestui realism prea crud în sublimul lui Dante, din cauza acestei „*widerwärtige, oft abscheuliche Grossheit*"[12] (sînt cuvintele lui Goethe în *Annalen* din 1821), ceea ce este de înţeles. Căci nicăieri ciocnirea dintre cele două tradiţii, cea antică de separare a stilurilor şi cea creştină de amestec al lor, nu e atît de vădită ca în acest temperament copleşitor, în conştiinţa căruia trăiesc ambele, şi cea antică spre care tinde, şi cealaltă pe care n-o poate părăsi; nicăieri amestecul de stiluri nu se apropie atît de mult de violarea oricărui stil. Oamenii culţi din Antichitatea tîrzie au resimţit chiar şi scrierile biblice ca violare stilistică; tot aşa trebuie să fi resimţit umaniştii de mai tîrziu opera celui mai mare predecesor al lor, a aceluia care întîiul a citit din nou pe poeţii antici de dragul artei lor, preluînd tonul lor, a aceluia care întîiul a îmbrăţişat şi împlinit ideea unui *volgare illustre*, a marii poezii în limba maternă, fiindcă el a făcut toate acestea. În lucrările literare medievale mai vechi în stil amestecat, de pildă în teatrul creştin, amestecul stilurilor era scuzabil din cauza naivităţii sale; teatrul acesta nu avea pretenţia la o demnitate înaltă şi era justificat, sau cel puţin scuzat, prin scopul şi caracterul său popular; de fapt, nici nu intra în sfera celor ce trebuie luate în seamă şi apreciate cu seriozitate. În *Comedie* nu putea fi însă vorba de naivitate sau lipsă de exigenţă: multe cuvinte exprese ale lui Dante, referirile la modelul vergilian, invocarea muzelor, a lui Apolo, a lui Dumnezeu, atitudinea plină de tensiune şi de dramatism faţă de propria sa operă, aşa cum reiese din numeroase pasaje, şi, mai mult decît toate acestea, tonul fiecărui vers al operei însăşi dau dovadă că poetul avea cele mai mari exigenţe. Nu este de mirare că existenţa covîrşitoare a acestei opere a fost puţin îmbucurătoare pentru mulţi din umaniştii şi emulii de mai tîrziu.

Dante însuşi dovedeşte în lucrările sale teoretice o oarecare nesiguranţă în problema încadrării stilistice a *Comediei*. În scrierea *De vulgari eloquentia*, în care e vorba despre poezia cançonelor şi asupra căreia *Comedia* pare să nu fi aruncat încă nici o umbră, Dante are faţă de stilul ilustru şi tragic cu totul alte exigenţe decît cele pe care le satisface mai tîrziu în *Comedie*: mult mai strict în ceea ce priveşte alegerea subiectului, mult mai purist şi adept al separării stilurilor în ceea ce priveşte alegerea formei şi a cuvintelor. El se afla pe vremea aceea sub înrîurirea poeziei provensale tîrzii, extrem de artificială, destinată numai unui cerc ales de iniţiaţi, şi a „Noului stil" italian, făcînd astfel legătura cu teoria antică despre separarea

12. Măreţie respingătoare, adeseori oribilă.

stilurilor, aşa cum continua la teoreticienii medievali ai artei retorice. El nu s-a eliberat niciodată cu totul de aceste concepţii ; altfel n-ar fi numit marele său poem comedie, în contrast evident cu denumirea *Eneidei* lui Vergiliu de *alta tragedia* (*Inf.* 20, v. 113) ; Dante pare deci să nu pretindă pentru marele său poem demnitatea stilului ilustru tragic, la aceasta adăugîndu-se şi justificarea adusă de poet în paragraful al zecelea din scrisoarea către Cangrande pentru numele de comedie. Tragedia şi comedia se deosebesc, spune el acolo, mai întîi prin mersul acţiunii, care în tragedie duce de la un început liniştit şi nobil la un sfîrşit îngrozitor, iar în comedie invers, de la un început amar la un sfîrşit fericit ; apoi, ceea ce e şi mai important pentru noi, prin stil, prin *modus loquendi* : *elate et sublime tragedia* ; *comedia vero remisse et humiliter* ; iată deci motivul pentru care poemul său trebuia numit comedie, pe de o parte din cauza începutului amar şi a sfîrşitului fericit, pe de altă parte din cauza lui *modus loquendi* : *remissus est modus et humilis, quia locutio vulgaris in gud et muliercule communicant*[13]. S-ar putea crede mai întîi că fraza citată se referă la întrebuinţarea limbii italiene ; întrucît stilul ar fi chiar prin aceasta umil, *Comedia* fiind scrisă în italiană şi nu în latină ; e greu însă să atribui o astfel de părere lui Dante, care, după ce a scris *De vulgari eloquentia*, a apărat demnitatea nobilă a limbii vulgare, care a iniţiat el însuşi prin canţonele sale stilul ilustru al limbii vulgare şi care în perioada din care datează scrisoarea către Cangrande terminase deja *Comedia* ; şi iată de ce diferiţi cercetători moderni au înţeles *locutio* nu ca limbă, ci ca mod de exprimare, încît Dante ar fi vrut să spună că modul de exprimare al operei nu este cel al italienei ilustre, *vulgare illustre, cardinale, aulicum et curiale*, pentru a cita propriile sale cuvinte (*De vulg. el.* 1, 17), ci acela al limbii populare uzuale. În orice caz, el nu pretinde nici aici un stil tragic ilustru pentru opera sa, ci cel mult unul mijlociu, exprimînd aceasta doar vag, prin citarea pasajului din *Ars poetica* a lui Horaţiu (93 şi urm.), în care se spune despre comedie că întrebuinţează uneori şi tonuri tragice şi invers. În linii mari, el declară că opera sa aparţine stilului umil, după ce vorbise cu puţin înainte de multiplicitatea sensurilor sale – ceea ce nu se potriveşte cu stilul umil – şi deşi denumeşte de mai multe ori *Paradisul*, partea pe care o dedică lui Cangrande o dată cu scrisoarea, *cantica sublimis*, iar *materia* sa *admirabilis*. Incertitudinea continuă şi în *Comedie*, dar aici precumpăneşte conştiinţa că subiectul şi forma pot aspira la suprema demnitate poetică. Am enumerat mai sus tot ce pledează pentru conştiinţa sa deplină în ce priveşte esenţa şi rangul ei stilistic. Dar, cu toate că poetul alege pe Vergiliu drept călăuză, deşi invocă pe Apolo şi pe muze, el evită

13. Vorbire ponderată şi umilă, aidoma celei populare pe care o înţeleg şi femeile.

totuşi să denumească poemul sublim în sensul antic; pentru a exprima sublimul propriu operei sale, creează un cuvînt special: *il poema sacro, al quale ha posto mano e cielo e terra*[14] (*Par.* 25, vv. 2, 3). Ar fi greu de crezut ca, după ce a găsit acest cuvînt şi a terminat *Comedia*, Dante să se fi exprimat atît de scolastic în legătură cu opera sa ca în pasajul amintit din scrisoarea către Cangrande, a cărei autenticitate a şi fost deseori pusă la îndoială; dar trebuie să ne gîndim cît de mare era prestigiul tradiţiei antice, umbrită încă atunci printr-o sistematizare pedantă, şi tendinţa de a stabili clasificări teoretice stricte, absurde pentru judecata noastră. Comentatorii contemporani, sau mai degrabă imediat următori, şi-au exprimat tot în mod scolastic opiniile asupra problemei stilului, deşi există, firesc, cîteva excepţii; Boccaccio de exemplu, ale cărui observaţii spirituale, dînd dovadă de o cunoaştere veritabilă, umanistă a Antichităţii, nu ne satisfac totuşi, deoarece ocolesc problema; dar mai ales vivacele Benvenuto da Imola, care, după ce a explicat clasica diviziune tripartită a stilurilor (stilul tragic ilustru, cel mijlociu polemic-satiric şi cel comic umil), continuă după cum urmează:

Modo est hic attente notandum quod sicut in isto libro est omnis pars philosophiae („orice fel de filozofie"), *ut dictum est, ita est omnis pars poetriae. Unde si quis velit subtiliter investigare, hic est tragoedia, satyra et comoedia. Tragoedia quidem, quia describit gesta pontificum, principum, regum, baronum, et aliorum magnatum et nobilium, sicut patet in toto libro. Satyro, it est reprehensoria; reprehendit enim mirabiliter et audacter omnia genera viciorum, nec parcit dignitati, potestati vel nobilitati alicuius. Ideo convenientius posset intitulari satyra* (poate străbate aici şi gîndul la *sirventes*) *quam tragoedia vel comoedia. Potest etiam dici quod sit comoedia, nam secundum Isidorum comoedia incipit a tristibus et terminatur ad laeta. Et ita liber iste incipit a tristi materia, scilicet ab Inferno, et terminatur ad laetam, scilicet ad Paradisum, sive ad divinam essentiam. Sed dices forsan, lector: cur vis mihi baptizare librum de novo, cum autor nominaverit ipsum Comoediam? Dico quod autor voluit vocare librum Comoediam a stylo infimo et vulgari, quia de rei veritate est humilis respectu litteralis* (sic), *quamvis in genere suo sit sublimis et excellens...*[15] (*Benvenuti de Rambaldis*

14. Poem sfinţit, cui ajutor pămînt şi cer îi dară.

15. Este acum nevoie să se bage de seamă că, dacă în această carte sînt cuprinse toate felurile de filozofie, aşa cum s-a spus, se află de asemenea toate felurile de poezie. De cineva va voi să caute cu luare-aminte, va găsi aici tragedia, satira şi comedia. Tragedia, fiindcă descrie faptele papilor, ale principilor, ale regilor, baronilor şi ale altor mărimi şi nobili, se află în tot cuprinsul cărţii. Satira este

de Imola Comentum super D.A. Comoediam... curante Jacobo Philippo Lacaita, tomus primus, Florenţa, 1887, 19).

Temperamentul lui Benvenuto îşi croieşte un drum drept prin desişul teoriei scolastice: cartea aceasta cuprinde toate modurile poetice, după cum cuprinde toate modurile cunoaşterii; autorul ei a numit-o comedie fiindcă stilul ei este umil şi popular; dar ea face totuşi parte, în felul său specific, din genul poetic sublim.

În cazul *Comediei*, problema stilului ilustru se pune într-un fel cu totul nou, datorită chiar bogăţiei subiectelor tratate. Pentru provensali şi poeţii „Noului stil", amorul idealizat era singura temă mare; chiar dacă în *De vulgari eloquentia* Dante enumeră trei (*salus*, *venus*, *virtus*, adică fapte de arme, iubire şi virtute), celelalte două sînt totuşi, în aproape toate marile canţone, subordonate iubirii sau îmbrăcate într-o alegorie a iubirii. Şi în *Comedie*, acest cadru este păstrat prin persoana şi faptele Beatricei; dar cadrul se extinde asupra unui domeniu uriaş. *Comedia* este, printre altele, un poem didactic enciclopedic, în care ne este prezentată la un loc întreaga ordine universală fizico-cosmologică, etică şi istorico-politică; ea este apoi o operă de artă care imită realitatea, în care sînt reprezentate toate domeniile imaginabile ale realităţii: trecutul şi prezentul, măreţia sublimă şi josnicia vrednică de dispreţ, istoria şi legenda, tragicul şi comicul, omul şi peisajul; ea este, în sfîrşit, istoria devenirii şi mîntuirii unui singur om, a lui Dante, şi ca atare o figurare a ceea ce s-ar putea numi istoria mîntuirii omenirii în genere. În această operă apar figuri din mitologia antică, uneori, dar nu totdeauna, fantastic demonizate; personificări alegorice şi animale simbolice de origine antică tîrzie sau medievală; îngeri, sfinţi şi fericiţi ca purtători ai unei semnificaţii, din lumea creştinismului; apar Apolo, Lucifer şi Cristos, Fortuna şi Doamna Sărăcie, Meduza ca emblemă a cercurilor celor mai afunde ale infernului şi Cato din Utica, acesta ca paznic al purgatoriului. Dar nimic din toate acestea nu este, în aspiraţia spre un stil ilustru,

---

biciuitoare; ea loveşte minunat şi cu îndrăzneală tot felul de vicii, fără să se cruţe măreţia, puterea sau nobleţea cuiva. De aceea s-ar putea intitula mai degrabă satiră decît tragedie sau comedie. Se poate spune că este şi comedie, căci după Isidorus comedia începe cu fapte triste şi se termină cu vesele, întocmai ca această carte care începe cu fapte triste, adică cu Infernul, şi se sfîrşeşte cu cele pline de bucurii, adică cu Paradisul, sau cu esenţa divină. Dar poate vei zice, cititorule: de ce vrei să-mi botezi din nou cartea, o dată ce autorul însuşi a numit-o *Comedia*? Spun că autorul a vrut să-şi numească opera *Comedia*, după stilul umil şi popular, căci în adevăr este umil ca stil literar, deşi în felul său este sublim şi strălucitor.

atît de nou şi de problematic ca atacarea nemijlocită a realităţii actuale a vieţii, dar nu o realitate aleasă şi ordonată dinainte după criterii estetice ; şi de aici iau naştere apoi toate formele verbale nemijlocite, neobişnuite în stilul ilustru, a căror duritate a contrariat gustul clasicist. Şi tot acest realism nu evoluează în cadrul unei singure acţiuni, ci o mulţime de acţiuni se succedă una după alta, la cele mai diferite niveluri de tonalitate.

Cu toate acestea, unitatea poemului este convingătoare. Ea se bazează pe subiectul general, *status animarum post mortem*[16] ; iar ca judecată definitivă a lui Dumnezeu trebuie să fie o unitate pe deplin ordonată, atît ca sistem teoretic, cît şi ca realitate practică şi deci şi ca operă artistică ; poemul trebuie să reprezinte unitatea orînduirii divine chiar într-o formă mai pură şi mai actuală decît lumea pămîntească şi orice se petrece într-însa, deoarece lumea de dincolo, chiar dacă este încă nedesăvîrşită pînă la Judecata de Apoi, nu ne arată nici pe departe în aceeaşi măsură ca lumea pămîntească evoluţia, potenţa şi provizoratul, ci actul îndeplinit al planului divin. Ordinea unitară a lumii de dincolo, aşa cum ne-o înfăţişează Dante, este perceptibilă în modul cel mai direct ca sistem moral, în repartiţia sufletelor în cele trei imperii şi subdiviziunile lor : sistemul urmează în mare etica aristotelico-tomistă ; el repartizează pe păcătoşi în infern mai întîi în funcţie de reaua lor voinţă şi, în cadrul acestei repartiţii, în funcţie de gravitatea faptelor lor ; pe cei ce ispăşesc în purgatoriu, în funcţie de pornirile lor rele, de care trebuie să se cureţe : iar pe fericiţii din paradis, în funcţie de viziunea lui Dumnezeu de care au parte. În acest sistem moral sînt însă întreţesute alte sisteme de ordine fizico-cosmologice şi istorico-politice. Aşezarea infernului, a muntelui purificării şi a bolţilor cereşti oferă o dată cu imaginea morală şi o imagine fizică a lumii ; ştiinţa sufletului, care stă la baza ordinii morale, este în acelaşi timp şi o antropologie fiziologică şi psihologică, iar ordinea morală este totodată legată principal în multe alte feluri de cea fizică. Aceeaşi e situaţia ordinii istorico-politice ; comunitatea fericiţilor în trandafiriul alb al empireului este în acelaşi timp şi ţelul istoriei mîntuirii, după care se orientează toate teoriile istorico-politice şi după care trebuie judecate toate evenimentele istorico-politice ; acest lucru e exprimat în tot cursul poemului, uneori foarte amănunţit (de pildă în faptele simbolice de pe vîrful purgatoriului, în paradisul pămîntesc) ; încît cele trei sisteme de ordine, cel moral, cel fizic şi cel istorico-politic, sînt mereu prezente şi mereu demonstrabile ca o formaţie unică.

Ca să înţelegem acum practic cum se exprimă unitatea ordinii din lumea de dincolo ca unitate a stilului ilustru, să ne întoarcem la textul nostru.

16. Starea sufletelor după moarte.

Viaţa pămîntească a lui Farinata şi Cavalcante s-a sfîrşit; vicisitudinile destinului lor au încetat; ei se găsesc într-o stare definitivă şi imuabilă în care nu va mai avea loc decît o singură modificare, şi anume redobîndirea trupurilor la reînvierea de la Judecata de Apoi. Aşa cum apar aici, sînt deci suflete desprinse de trup, cărora Dante le împrumută însă o aparenţă de trup, încît pot fi recunoscuţi, se pot exprima şi pot suferi (în legătură cu aceasta, *Purg.* 3, vv. 31 şi urm.). Faţă de viaţa pămîntească nu mai au decît raporturi de aducere-aminte; dar mai au apoi, după cum explică Dante chiar în cîntul nostru, anumite cunoştinţe asupra trecutului şi viitorului, care depăşesc măsura pămîntească; ei văd cu claritate evenimentele care se petrec pe pămînt, situate într-un trecut sau viitor mai depărtat, pot deci să prezică viitorul, în timp ce sînt orbi pentru prezentul de pe pămînt; acesta este motivul ezitării lui Dante, atunci cînd Cavalcante îl întreabă dacă fiul său mai trăieşte; poetul se miră de ignoranţa lui Cavalcante, cu atît mai mult cu cît înainte alte suflete îi făcuseră profeţii cu privire la lucruri viitoare. Viaţa lor le rămîne întreagă în amintire deşi a încetat; şi deşi se găsesc într-o stare deosebită de orice stare pămîntească imaginabilă, nu numai practic (zac în sicrie care ard), ci şi principial, prin imposibilitatea de a-şi schimba poziţia de timp şi loc, ei apar totuşi nu ca morţi, ceea ce sînt de fapt, ci ca şi cum ar fi vii. Şi iată-ne ajunşi acum la acel fenomen uimitor, ba chiar paradoxal, ce se numeşte realismul lui Dante. Imitarea realităţii înseamnă imitarea experienţei sensibile a vieţii pămînteşti, printre ale cărei însemnate date esenţiale par să se numere tocmai istoricitatea, schimbarea şi dezvoltarea; oricîtă libertate am acorda poetului imitativ în creaţia sa, el nu poate lipsi realitatea de această proprietate care este însăşi esenţa ei. Dar la Dante locuitorii celor trei imperii se găsesc într-o existenţă lipsită de schimbare (expresie întrebuinţată de Hegel într-una din cele mai frumoase pagini care s-au scris vreodată despre Dante, în *Prelegerile de estetică*), şi totuşi Dante *„[senkt] die lebendige Welt menschlichen Handelns und Leidens, und näher der individuellen Taten und Schicksale, in dies wechsellose Dasein hinein"*[17]. Şi ne întrebăm, pornind de la textul nostru, cum se poate realiza aceasta. Existenţa celor doi ocupanţi ai sicrielor şi locul lor sînt, ce-i drept, definitive şi eterne, dar ele nu sînt lipsite de istoricitate. În infern s-au coborît Enea şi Pavel şi chiar Cristos; prin el umblă Vergiliu şi Dante; în infern există peisaje, iar în aceste peisaje se mişcă duhuri infernale; în faţa ochilor noştri se petrec fapte, evenimente, ba chiar schimbări. Sufletele damnaţilor cu trupurile de umbră au în locaşul

17. [Cufundă] lumea vie a activităţii şi suferinţei umane, şi mai exact a faptelor şi destinelor individuale, în această existenţă lipsită de schimbare.

lor etern aparenţă fenomenală, se bucură de libertatea cuvîntului şi a gesturilor, de oarecare libertate de mişcare, şi prin aceasta de libertatea unor oarecare schimbări în cadrul imuabilităţii lor ; am părăsit lumea pămîntească, ne aflăm într-un loc veşnic şi totuşi întîlnim aici fenomene concrete şi evenimente concrete. Acestea sînt deosebite de ceea ce vedem şi de ceea ce se întîmplă pe pămînt, şi totuşi se află într-un raport necesar şi bine determinat cu cele de pe pămînt. Realitatea apariţiei lui Farinata şi a lui Cavalcante e perceptibilă în starea în care se găsesc şi în manifestările lor. În condiţia lor de ocupanţi ai sicrielor ce ard citim sentinţa pronunţată de Dumnezeu pentru toată categoria de păcătoşi din care fac ei parte, pentru eretici şi atei ; în manifestările lor însă apare cu toată forţa fiinţa lor personală. Acest fapt este deosebit de clar în cazul lui Farinata şi al lui Cavalcante, deoarece ei sînt păcătoşi din aceeaşi categorie şi se găsesc în aceeaşi situaţie ; ca indivizi cu caracter diferit, cu destin diferit în viaţa de odinioară şi cu înclinaţii diferite, ei contrastează puternic între dînşii. Destinul lor etern, imuabil, este acelaşi ; dar numai în sensul în care suferă aceeaşi pedeapsă, numai în sens obiectiv ; căci ei o primesc în moduri cu totul diferite ; Farinata nu acordă nici cea mai mică atenţie stării sale, Cavalcante plînge în carcera întunecată după lumina strălucitoare ; şi ambii vădesc perfect, prin gesturi şi cuvinte, trăsături specifice fiecăruia din ei, care nu pot fi şi nici nu sînt altele decît cele pe care le-au avut odinioară în viaţa lor de pe pămînt. Mai mult decît atît : prin faptul că viaţa pămîntească a fost curmată, încît nimic nu se mai dezvoltă şi nu poate fi modificat într-însa, în vreme ce pasiunile şi înclinaţiile care au agitat-o continuă, fără a se descărca în acţiune, ia naştere, ca să zicem aşa, o uriaşă înmagazinare ; devin vizibile acum trăsăturile potenţate, fixate pentru eternitate în proporţii uriaşe, ale fiinţei proprii, aşa cum n-ar fi fost posibil niciodată în viaţa pămîntească de odinioară cu atîta puritate şi pregnanţă. Nu încape nici o îndoială că şi aceasta face parte din sentinţa pronunţată de Dumnezeu în cazul lor ; el a rînduit sufletele nu numai după categorii, repartizîndu-le apoi în regiunile celor trei imperii, ci a hărăzit fiecăruia o situaţie eternă proprie, fără a distruge forma individuală de odinioară, ci, dimpotrivă, fixînd-o în sentinţa veşnică, ba chiar desăvîrşind-o abia prin aceasta şi expunînd-o clar vederii. În mijlocul infernului, Farinata este mai mare, mai puternic şi mai nobil ca oricînd, căci în timpul vieţii pămînteşti nu avusese niciodată un asemenea prilej de a-şi dovedi puterea inimii ; şi dacă gîndurile şi dorinţele lui se învîrt neschimbate tot în jurul Florenţei şi ghibelinilor, în jurul meritelor şi defectelor activităţii lui de odinioară, această continuitate a fiinţei lui pămînteşti în măreţia şi zădărnicia ei deznădăjduită face fără îndoială parte din sentinţa pronunţată de Dumnezeu în cazul său. Aceeaşi zădărnicie

deznădăjduită a continuităţii fiinţei pămînteşti reprezintă Cavalcante ; poate că niciodată în cursul vieţii sale n-a simţit atît de puternic şi nu şi-a exprimat atît de emoţionant credinţa în spiritul uman, iubirea faţă de lumina cea dulce şi faţă de fiul său Guido, ca acum cînd totul este zadarnic. Să nu uităm apoi faptul că pentru sufletele morţilor apariţia lui Dante este în vecii vecilor singura şi cea din urmă ocazie de a se adresa unui om viu, împrejurare ce împinge pe mulţi la manifestări supreme şi introduce în imuabilitatea destinului lor veşnic o clipă de dramatică istoricitate. Din condiţia particulară a locuitorilor infernului mai face în sfîrşit parte şi limita specifică, mai apropiată sau mai îndepărtată, a cunoaşterii lor ; ei au pierdut contemplarea lui Dumnezeu, de care în diferite grade au parte toate fiinţele de pe pămînt, din purgatoriu şi din paradis, şi cu aceasta şi orice speranţă : ei cunosc trecutul şi viitorul devenirii pămînteşti şi implicit zădărnicia formei lor personale, păstrate fără a putea ajunge în comuniunea divină ; şi ei se interesează cu pasiune de actuala stare a lucrurilor de pe pămînt, ce le este ascunsă. (Foarte impresionant în această privinţă este, alături de Cavalcante şi mulţi alţii, Guido da Montefeltro, care, în cîntul 27, vorbeşte cu greu prin flăcările ce-i acoperă creştetul şi a cărui lungă şi jalnică invocaţie, plină de aduceri-aminte şi învinuiri, ca Vergiliu să se oprească şi să-i răspundă, culminează cu cuvintele din versul 28 : *dimmi se i Romagnuoli han pace o guerra* ![18])

Dante a trecut deci istoricitatea pămîntească în lumea de dincolo ; morţii săi sînt, ce-i drept, sustraşi din prezentul terestru şi din schimbările lui, dar amintirile şi participarea cea mai intensă la acest prezent îi frămîntă încă atît de mult, încît peisajul din lumea de dincolo este plin de el ; ceea ce e mai puţin evident pe muntele purificării şi în paradis, fiindcă acolo privirile nu sînt îndreptate numai înapoi spre viaţa terestră, ca în infern, ci înainte şi în sus, încît, pe măsură ce ne ridicăm mai sus, existenţa pămîntească împreună cu ţelul ei divin sînt mai limpede cuprinse ; dar existenţa pămîntească se păstrează mereu, căci pretutindeni ea formează temeiul judecăţii divine şi, prin aceasta, al condiţiei veşnice în care se găseşte sufletul ; şi peste tot această condiţie nu înseamnă numai o încadrare într-un anumit grup de penitenţi sau de fericiţi, ci o accentuare conştientă a fiinţei pămînteşti de odinioară şi a locului ce-i revine în planul divin ; căci judecata divină constă tocmai în actualizarea desăvîrşită a caracterului pămîntesc de odinioară la locul ce i se cuvine pentru totdeauna. Şi peste tot sufletele morţilor dispun de suficientă libertate spre a-şi realiza fiinţa proprie şi specifică ; firește, cu greutate uneori, căci pedeapsa, sau canonul, sau chiar strălucirea fericirii

18. Spune, în Romagna e război sau pace ?

lor le îngreunează apariţia şi manifestarea; dar după ce depăşeşte obstacolul, ea irupe cu atît mai eficace.

Aceste idei se găsesc la Hegel în pagina mai sus amintită şi pe ele mi-am întemeiat studiul în legătură cu realismul lui Dante, publicat acum 15 ani (*Dante als Dichter der irdischen Welt*, 1929). Mi-am pus între timp întrebarea pe ce concepţie despre devenire – deci pe ce concepţie istorică – se bazează acest realism dantesc proiectat în eternitatea imuabilă; am sperat astfel să aflu ceva mai precis despre temeiurile stilului ilustru dantesc, dat fiind că el constă tocmai în integrarea individualului caracteristic, uneori a înfricoşătorului, urîtului, grotescului şi cotidianului, în demnitatea judecăţii divine care depăşeşte orice sublimitate pămîntească. Evident, concepţia sa despre fapte nu este identică cu aceea general răspîndită în lumea de azi; căci el nu vede numai evoluţia terestră, ca sistem de fapte pe pămînt, ci conexiunea permanentă cu un plan divin, ţinta spre care se îndreaptă pururi tot ceea ce se petrece pe pămînt. Ceea ce nu trebuie înţeles doar în sensul că societatea omenească se îndreaptă în totalitatea ei şi în mod progresiv spre sfîrşitul lumii şi venirea împărăţiei lui Dumnezeu, toate evenimentele fiind orientate deci orizontal spre viitor, ci şi în sensul unei legături neîntrerupte, independentă de orice progresiune, a fiecărui fapt şi a fiecărui fenomen de pe pămînt cu planul divin; aşadar, fiecare fenomen de pe pămînt atîrnă nemijlocit, printr-o multitudine de legături verticale, de planul de mîntuire al providenţei. Căci întreaga creaţie este o continuă multiplicare şi iradiere a impulsului iubirii divine (*non è se non splendor di quella idea/ che partorisce amando il nostro Sire*[19], *Par.* 13, vv. 53, 54), şi acest impuls e în afara timpului şi se repercutează în orice clipă asupra tuturor fenomenelor. Ţinta spre care duce calea mîntuirii, trandafirul alb din empireu, comunitatea celor aleşi întru contemplarea lui Dumnezeu, nu constituie numai o speranţă sigură pentru viitor, ci există dintotdeauna împlinită în Dumnezeu, prefigurată fiind pentru oameni ca şi Cristos în Adam; în afară de timp şi în fiece clipă au loc în paradis triumful lui Cristos şi încoronarea Mariei, şi sufletul, care nu-şi îndreaptă dragostea spre un scop greşit, merge spre iubitul său Cristos, care s-a logodit cu el prin sîngele lui.

Numeroase sînt în *Comedie* fenomenele terestre, a căror referire la planul divin de mîntuire este şi din punct de vedere teoretic precis explicată; printre ele, cea mai importantă în sens politico-istoric şi în acelaşi timp cea mai uimitoare în această conexiune pentru cercetătorul modern este monarhia universală romană; după concepţia lui Dante, ea este prevestirea

19. E numai forma-n care se-oglindeşte/ cerescul tată şi iubirea Sa.

concret-pămîntească a împărăţiei divine. Chiar coborîrea în infern a lui Enea este îngăduită în vederea victoriei lumeşti şi spirituale a Romei (*Inf.* 2, vv. 13 şi urm.); Roma e destinată de la bun început să stăpînească lumea; Cristos apare atunci cînd s-a împlinit vremea, adică atunci cînd lumea populată se află în mîinile lui August şi pacea domneşte pe pămînt; Brutus şi Cassius, ucigaşii lui Cezar, îşi ispăşesc crima alături de Iuda în gura lui Lucifer; Tiberiu, al treilea cezar, este, ca legitim judecător al omului Cristos, răzbunătorul păcatului originar; Titus e executorul legitim al răzbunării faţă de evrei; vulturul roman e pasărea lui Dumnezeu, iar paradisul e numit o dată *quella Roma onde Cristo è Romano*[20] (*cf. Par.* 6; *Purg.* 21, vv. 82 şi urm.; *Inf.* 34, vv. 61 şi urm.; *Purg.* 32, vv. 102 ş.a.m.d., precum şi în multe alte locuri din *De monarchia*) şi, în afară de aceasta, rolul lui Vergiliu în poem nu poate fi înţeles decît din această premisă. Ceea ce ne aduce aminte de figura Ierusalimului pămîntesc şi ceresc, imaginat fiind cu totul figural; aşa cum în metoda de interpretare iudeo-creştină, aplicată cu consecvenţă de Pavel şi de Părinţii Bisericii pentru *Vechiul Testament*, Adam este o figură a lui Cristos, Eva o figură a Bisericii, aşa cum în genere orice fenomen şi orice eveniment al *Vechiului Testament* este conceput ca o figură, care se realizează pe deplin, sau, după cum sună expresia uzuală, se împlineşte abia prin fenomenele şi evenimentele întrupării lui Cristos, tot aşa imperiul universal roman apare aici ca o figură pămîntească a împlinirii cereşti întru împărăţia lui Dumnezeu. În studiul meu mai sus amintit, *Figura* (74), am arătat, sper, în mod convingător că *Divina Comedie* se bazează în genere pe o concepţie figurală; am încercat să arăt, pornind de la trei dintre cele mai importante personaje, de la Cato din Utica, Vergiliu şi Beatrice, că apariţia lor în viaţa de dincolo este o împlinire a apariţiei lor pe pămînt, aceasta fiind în schimb o figură a celei din viaţa de dincolo; şi am scos în evidenţă că structura figurală asigură celor doi poli, atît figurii, cît şi împlinirii, caracterul real concret, istoric, neasemuindu-se în această privinţă cu formele simbolice sau alegorice; încît figura şi împlinirea îşi corespund, ce-i drept, reciproc, fără ca totuşi semnificaţia fiecăreia să excludă cîtuşi de puţin realitatea lor; un eveniment care trebuie interpretat figural păstrează sensul său literal, istoric, nu devine un simplu semn, ci rămîne un eveniment; chiar Părinţii Bisericii, mai ales Tertulian, Ieronim şi Augustin, au apărat cu succes realismul figural, adică păstrarea caracterului real istoric al figurilor, faţă de curentele spiritualist-alegorice. Atare curente, care videază oarecum caracterul real al faptelor, nemaivăzînd în ele decît semne şi semnificaţii din afara istoriei, au trecut din Antichitatea

20. În Roma-n care-i şi Cristos roman.

tîrzie şi în Evul Mediu; simbolismul şi alegorismul medieval sînt uneori, după cum se ştie, deosebit de abstracte şi chiar şi în *Comedie* se găsesc multe urme din ele. Dar elementul pe departe precumpănitor în viaţa creştină de la apogeul Evului Mediu este realismul figural care e în floare în predici, imnuri, artă plastică şi mistere (vezi capitolul precedent); şi tot el e cel care domină concepţia lui Dante. Viaţa de dincolo este, după cum am spus mai sus, actul împlinit al planului divin; în raport cu el, fenomenele pămînteşti sînt în ansamblu figurale, potenţiale şi necesită o împlinire, lucru valabil şi pentru sufletele morţilor în parte; abia în lumea de dincolo ajung ele la împlinire, la adevărata realitate a făpturii lor; apariţia lor pe pămînt a fost numai figura acestei împliniri şi în însăşi această împlinire îşi află pedeapsa, penitenţa sau răsplata. Reprezentarea provizoratului şi a necesităţii de completare în viaţa de dincolo a făpturii omeneşti de pe pămînt corespunde şi antropologiei tomiste, dacă este în întregime just ceea ce a scris odată despre aceasta E. Gilson: *„une sorte de marge nous tient quelque peu en deçà de notre propre définition; aucun de nous ne réalise plénièrement l'essence humaine ni même la notion complète de sa propre individualité"*[21] (*Le Thomisme*, ed. a 3-a, Paris, 1927, 300). Tocmai această *„notion complète de leur propre individualité"* o obţin sufletele în lumea de dincolo a lui Dante prin judecata divină, şi anume ca realitate în act, lucru ce corespunde atît concepţiei figurale, cît şi noţiunii aristotelic-tomiste despre formă. Raportul figurii împlinite, în care stau morţii lui Dante faţă de propriul lor trecut pămîntesc, poate fi demonstrat cu cea mai mare uşurinţă în acele cazuri în care se împlineşte nu numai caracterul şi fiinţa, ci şi o semnificaţie perceptibilă încă în figura pămîntească: aşa de pildă în cazul lui Cato din Utica ce îşi împlineşte rolul de paznic al libertăţii politice pămînteşti, rol care era numai figural, la poalele purgatoriului unde e paznic al libertăţii veşnice a celor aleşi (*Purg.* 1, vv. 71 şi urm.: *libertà va cercando*, în legătură cu aceasta şi *Archiv. Roman.* XXII, pp. 478-481); aici interpretarea figurală dezleagă enigma apariţiei lui Cato într-un loc unde e de mirare prezenţa unui păgîn. Astfel de probe sînt rare; dar acolo unde le găsim, recunoaştem concepţia fundamentală a lui Dante despre individul în viaţa de pe pămînt şi în viaţa de dincolo. Caracterul şi funcţia omului îşi au locul bine determinat în ordinea divină, aşa cum este figurată pe pămînt şi împlinită în viaţa de dincolo.

21. Un fel de prag ne reţine, într-o cîtva, dincoace de propria noastră definiţie; nici unul dintre noi nu realizează pe deplin esenţa umană, nici măcar noţiunea completă a propriei sale individualităţi.

Figura şi împlinirea au ambele, după cum am spus, natura unor fenomene şi evenimente real-istorice; împlinirea într-un grad şi mai mare şi mai intens, deoarece este *forma perfectior* faţă de figură. Aşa se explică realismul copleşitor al lumii de dincolo la Dante. Dacă spunem „se explică", nu înseamnă bineînţeles că ignorăm geniul poetului, care a reuşit să creeze astfel de configuraţiuni; pentru a folosi cuvintele vechilor comentatori care (după Boeţiu) distingeau între *causa efficiens*, *materialis*, *formalis* şi *finalis* a poemului: *causa efficiens in hoc opere, velut in domo facienda aedificator, est Dantes Allegherii de Florentia, gloriosus theologus, philosophus et poeta*[22] (Pietro Alighieri şi de asemenea şi Jacopo della Lana); dar felul deosebit în care a luat formă geniul său realist se explică prin concepţia figurală; ea ne permite să înţelegem cum viaţa de dincolo este veşnică şi totuşi fenomen, imuabilă şi în afară de timp şi totuşi plină de istorie. Ea ne permite apoi să explicăm prin ce se deosebeşte acest realism al vieţii de dincolo de orice realism pur pământesc. În viaţa de dincolo, omul nu mai este prins într-o acţiune sau în legături pământeşti, ca în orice imitaţie pur pământească a faptelor omeneşti; el este mai degrabă prins într-o condiţie eternă, care este suma şi rezultanta tuturor acţiunilor sale şi care îi dezvăluie în acelaşi timp ce a fost hotărîtor în viaţa şi fiinţa sa; astfel, memoria lui e condusă pe un drum, ce-i drept întristător şi steril pentru cei damnaţi în infern, dar pretutindeni adevărat şi revelînd ceea ce e decisiv din viaţa sa. În aceste condiţii se dezvăluie morţii lui Dante cel viu; a încetat neliniştea din cauza viitorului, nedezvăluit încă, proprie oricărei condiţii pământeşti şi imitaţiei ei artistice, mai ales celei dramatice, serioasă şi problematică; numai Dante poate resimţi în *Comedie* o astfel de nelinişte. Numeroasele drame împlinite se unesc toate într-un singur mare joc, unde e vorba de el însuşi şi de umanitate; toate nu sînt decît *exempla* pentru dobîndirea sau pierderea fericirii eterne. Dar patimile, suferinţele şi bucuriile s-au conservat, găsindu-şi expresia în condiţia, gesturile şi cuvintele morţilor; în faţa lui Dante se joacă din nou toate aceste drame, într-o formă extrem de concentrată, uneori în cîteva rînduri, ca cea a Piei de' Tolomei (*Purg.* 5, v. 130), în ele desfăşurîndu-se, aparent la întîmplare şi fragmentar, şi totuşi peste tot în cadrul unui plan, istoria florentină, italiană şi universală. Neliniştea şi devenirea, caracteristice evenimentelor pământeşti, au încetat şi totuşi valurile istoriei pătrund în viaţa de dincolo; parte ca amintire a trecutului pământesc, parte ca participare la prezentul pământesc, parte ca grijă pentru viitorul de pe pământ; peste tot ca temporalitate cuprinsă în

22. Cauza eficientă în această operă, aidoma constructorului într-o casă ce se clădeşte, este Dante Alighieri din Florenţa, teolog, filozof şi poet vestit.

eternitatea fără de timp. Fiecare mort îşi simte condiţia sa din viaţa de dincolo ca pe ultimul act, jucat acum încă şi pentru totdeauna, al dramei lui pămînteşti.

În primul cînt al poemului, Dante spune lui Vergiliu: tu singur eşti cel căruia îi datorez stilul frumos ce mi-a adus gloria. Desigur că are dreptate, şi mult mai mult pentru *Comedie* decît pentru operele precedente şi pentru cantone. Motivul coborîrii în infern, un mare număr de motive izolate, multe resurse lingvistice le datorează lui Vergiliu; chiar şi transformarea concepţiei sale stilistice în comparaţie cu tratatul *De vulgari eloquentia*, care l-a dus de la poezia lirico-filozofică la marea epopee şi prin aceasta la prezentarea grandioasă a destinului uman nu se poate imagina fără modelele antice şi mai ales fără Vergiliu. El a fost întîiul, dintre cei pe care îi cunoaştem, care a avut acces nemijlocit la poezia lui Vergiliu; prin exemplul lui, mult mai mult decît prin teoria medievală, s-a format simţul său stilistic şi concepţia sa despre sublim; cu ajutorul lui a izbutit Dante să spargă cadrul încă prea strîmt alcătuit din *suprema constructio* provensală şi cea italiană din vremea sa. Dar cînd s-a apucat de marea operă care stă sub semnul lui Vergiliu, l-a copleşit totuşi cealaltă tradiţie, mai actuală şi mai vie: măreţul său poem a amestecat stilurile şi a devenit figural, tocmai pe baza concepţiei sale figurale; a devenit o comedie şi a devenit, şi ca formaţie stilistică, o operă creştină. După toate cele afirmate de-a lungul acestor interpretări ar fi de prisos să ne mai întrebăm şi din ce cauză reprezentarea în stil amestecat a evenimentelor pămînteşti, fără delimitări estetice în privinţa subiectului şi a expresiei, este, ca formaţie figurală sublimă, de origine creştină şi în spirit creştin. La aceasta se adaugă şi unitatea întregului poem, care aşază o multitudine de subiecte şi acţiuni într-o conexiune universală, unind cerul şi pămîntul: *il poema sacro, al quale ha posto mano e cielo e terra*. Şi iarăşi, pe de altă parte, el a fost primul care a simţit şi a realizat acea *gravitas* specific antică a stilului ilustru, ba a întrecut-o chiar. Dante poate spune ce vrea, oricît ar fi de trivial, de grotesc, de urît sau de vrednic de rîs: tonul rămîne ilustru; niciodată realismul *Comediei*, ca de altfel nici cel al teatrului creştin, n-ar putea aluneca spre farsă, ca să servească drept amuzament popular. Înălţimea tonului lui Dante este de neimaginat în lucrările epice medievale precedente şi ea s-a format, după cum o pot dovedi numeroase exemple, după modele antice (un frumos exemplu este formula sa invocatorie cu *se*, din expresia clasică cu *sic*, de care s-a ocupat mai recent G. Bonfante în *Publications of the Mod. Lang. Assoc.*, LVII, 930). Poezia predantescă, mai ales cea creştină, este destul de naivă cît priveşte problema stilistică, în ciuda influenţei retoricii scolastice, asupra căreia s-a insistat atîta în ultimul timp; Dante însă, deşi îşi împrumută materialul din cea mai vie limbă

populară, uneori chiar din cea mai ordinară, şi-a pierdut naivitatea; el constrînge orice expresie să intre în gravitatea tonului său şi, dacă exaltă în cîntecul său divina ordine universală, utilizează în acest scop construcţii şi conexiuni sintactice care domină uriaşe mase de idei şi complexe de evenimente; din Antichitate n-a mai existat ceva similar în poezie (un exemplu pentru toate, *Inf.* 2, vv. 13-36). Este oare stilul lui Dante încă un *sermo remissus et humilis*, după cum spune el însuşi şi după cum trebuie să fie stilul creştin şi în temele sublime? Am putea răspunde afirmativ la această întrebare; nici Părinţii Bisericii n-au dispreţuit arta conştientă a elocinţei, nici chiar Augustin; hotărîtor este doar să ştii cărui lucru şi cărei intenţii servesc mijloacele artistice.

În fragmentul nostru sînt introduşi în stilul ilustru doi damnaţi a căror personalitate terestră e păstrată în deplina ei realitate, la locul lor din lumea de dincolo. Farinata este mare şi mîndru ca totdeauna, şi Cavalcante iubeşte nu mai puţin lumina de pe pămînt şi pe fiul său Guido, ba în disperarea lui le iubeşte încă mai fierbinte ca odinioară, cînd trăia. Aşa a vrut Dumnezeu şi aşa se inserează toate acestea în realismul figural al tradiţiei creştine. Dar niciodată nu s-a ajuns atît de departe; niciodată nu s-a făcut uz de atîta artă şi forţă expresivă, nici chiar în Antichitate, pentru a reprezenta cu o astfel de intensitate, aproape dureroasă, forma terestră a făpturii umane. Dante a izbutit tocmai din cauza indestructibilităţii creştine a omului în totalitatea sa; şi tocmai fiindcă opera sa e atît de puternică şi plină de realitate, a croit drum înclinaţiei fiinţei pămînteşti spre autonomie; el a creat în mijlocul vieţii de dincolo o lume de personaje şi patimi pămînteşti, ce-şi depăşeşte cadrul şi devine independentă; figura depăşeşte împlinirea sau mai precis împlinirea serveşte pentru a da şi mai mare relief figurii. Trebuie să-l admirăm pe Farinata şi să plîngem împreună cu Cavalcante; ceea ce ne mişcă nu este faptul că Dumnezeu i-a damnat, ci că unul este neînfrînt şi celălalt plînge atît de sfîşietor după fiul său şi după lumina cea dulce; condiţia teribilă a damnării lor serveşte oarecum doar ca mijloc de a intensifica efectul acestor simţăminte cu totul pămînteşti. Socot însă că problema e văzută prea strîmt dacă o limităm, aşa cum de multe ori s-a întîmplat, numai la admiraţia sau compătimirea lui Dante pentru cîţiva locuitori ai infernului; esenţialul, după noi, nu se limitează la infern şi nici la simpatia sau admiraţia lui Dante; există pretutindeni exemple în care impresia produsă de personajul tefestru şi de destinul său pămîntesc depăşeşte impresia condiţiei sale eterne sau o pune în serviciul său. Desigur, nobilii damnaţi, ca Francesca da Rimini, Farinata, Brunetto Latini sau Pier della Vigna, sînt exemple care vin în sprijinul ideii mele; dar, după părerea mea, accentul este pus greşit cînd se vorbeşte numai despre ei, căci, pentru o doctrină a mîntuirii care

face destinul etern dependent de graţie şi căinţă, astfel de personaje sînt tot atît de indispensabile în infern ca şi păgînii virtuoşi în limb. De îndată însă ce ne punem întrebarea de ce a fost Dante întîiul care a simţit atît de puternic tragicul unor asemenea personaje şi i-a dat expresie în toată forţa sa copleşitoare, cercul consideraţiilor se lărgeşte imediat; căci Dante a tratat toate aspectele pămînteşti, atinse de el cu aceeaşi forţă. Cavalcante nu este mare, şi Dante tratează personajele ca lacomul Ciacco sau furiosul Filippo Argenti fie cu dispreţ compătimitor, fie cu dezgust; ceea ce nu împiedică faptul ca şi în aceste cazuri tabloul patimilor pămînteşti să depăşească cu mult, în împlinirea lor cu totul individuală din lumea de dincolo, tabloul pedepsei colective şi ca aceasta din urmă să servească adeseori numai eficacităţii celeilalte. Lucru valabil chiar şi pentru aleşii din purgatoriu şi paradis. Casella cîntînd o cantonă de Dante şi publicul său (*Purg.* 2), Buonconte povestind moartea sa şi destinul trupului său (*Purg.* 5), Statius îngenunchind în faţa maestrului său Vergiliu (*Purg.* 21), tînărul rege al ungurilor, Carol Martell de Anjou, manifestîndu-şi atît de fermecător simpatia faţă de Dante (*Par.* 8), Cacciaguida, strămoşul lui Dante, mîndru, patriarhal, pătruns de istoria oraşului Florenţa (*Par.* 15-17), ba chiar şi apostolul Petru (*Par.* 27) şi cîţi alţii, desfăşurînd în faţa noastră o lume şi o viaţă pămîntească şi istorică, fapte, străduinţe, sentimente şi patimi pămînteşti cum nici scena pămîntească nu le-ar putea oferi cu atît belşug şi forţă. Desigur, toţi sînt inseraţi în ordinea divină; şi desigur un mare poet creştin are dreptul să conserve umanitatea terestră în viaţa de dincolo şi figura în împlinirea ei şi să o desăvîrşească după forţele sale. Dar marea artă a lui Dante împinge lucrurile atît de departe, încît efectul se întoarce asupra pămîntescului şi personajul în împlinirea sa prinde prea mult pe auditori; lumea de dincolo devine o scenă a omului şi a pasiunilor sale. Să ne aducem aminte de arta figurală mai veche, de mistere, de arta plastică din biserici, care nu depăşeau deloc, sau doar cu multă teamă, ceea ce se oferea nemijlocit în istoria biblică şi care au început să imite realitatea şi individul numai pentru a însufleţi faptele biblice şi să comparăm toate acestea cu Dante, care în cadrul figural dă viaţă întregii lumi istorice şi, în interiorul acesteia, fiecărui om care îl întîmpină! Ceea ce de la bun început constituie, ce-i drept, cerinţa interpretării iudeo-creştine a istoriei, ea pretinzînd o recunoaştere universală; dar bogăţia de viaţă inclusă în această interpretare este atît de mare, încît manifestările ei cîştigă un loc în sufletul ascultătorului chiar şi independent de orice interpretare. Cel ce aude strigătul lui Cavalcante: *non fiere li occhi suoi il dolce lome*? – sau cel care citeşte frumosul vers, atît de blînd şi atît de fermecător feminin, pe care Pia de' Tolomei îl spune înainte de a-l ruga

pe Dante să-şi aducă aminte de ea pe pămînt (*e riposato de la lunga via*[23], *Purg.* 5, v. 131) – simte o emoţie ce se adresează mai degrabă oamenilor decît ordinii divine în care aceştia şi-au găsit împlinirea; condiţia lor veşnică în ordinea divină se relevă doar ca o scenă, a cărei irevocabilitate intensifică încă efectul umanităţii sale conservate în toată forţa sa. Ajungem la o experienţă de viaţă nemijlocită care covîrşeşte tot restul, la o înţelegere a omului care se extinde multilateral şi pătrunde şi în adîncime pînă la rădăcinile simţirii, la o iluminare a pornirilor şi pasiunilor sale care duce fără nici o reticenţă la o fierbinte participare, ba chiar la admirarea multiplicităţii şi măreţiei lor. Şi în această participare nemijlocită şi admirativă faţă de om, indestructibilitatea omului întreg, istoric şi individual, întemeiată pe ordinea divină, se întoarce *împotriva* ordinii divine; ea şi-o supune şi o întunecă; imaginea omului apare înaintea imaginii lui Dumnezeu. Opera lui Dante a realizat esenţa figural-creştină a omului şi a distrus-o în însăşi această realizare; cadrul uriaş s-a spart prin forţa covîrşitoare a imaginilor pe care le cuprindea. Neorînduielile grosolane la care a dus realismul bufon al misterelor în Evul Mediu tîrziu nu pericliteză nici pe departe atît de mult existenţa unei concepţii creştin-figurale a faptelor ca stilul ilustru al unui asemenea poet, în care oamenii se văd şi se recunosc pe ei înşişi; în această împlinire, figura devine independentă, încît mai există şi în infern suflete mari, iar în purgatoriu suflete care, furate de dulceaţa unei poezii, a unei opere omeneşti, uită cîteva clipe de drumul spre purificare. Şi în urma condiţiilor speciale ale împlinirii de sine în lumea de dincolo, făptura umană se impune cu şi mai multă forţă, mai concret şi mai specific decît de pildă în poezia antică. Căci pentru împlinirea de sine care cuprinde întreaga viaţă trecută, atît obiectiv, cît şi în amintire, e nevoie de evoluţie istorică individuală, de fiecare dată de o istorie personală, al cărei rezultat apare, ce-i drept, ca un fapt împlinit în faţa noastră, stadiile acesteia fiind însă în multe cazuri prezentate în mod amănunţit; ea nu ne rămîne niciodată ascunsă cu totul; şi noi prindem, cu mult mai precis decît a fost în stare să redea poezia antică, devenirea imanentă în existenţa atemporală.

23. Şi [fi-vei] odihnit de pribegie...

IX

Frate Alberto

Într-o renumită nuvelă din *Decameron* (4, 2), Boccaccio povesteşte despre un bărbat din Imola care, nemaiputînd trăi în oraşul său natal din pricina vieţii desfrînate şi a escrocheriilor sale, preferă să-l părăsească. Pleacă deci la Veneţia, unde devine călugăr franciscan şi chiar preot, ia numele de frate Alberto, pricepîndu-se să se înfăţişeze în aşa fel, prin exerciţii de penitenţă bătătoare la ochi şi gesturi şi predici smerite, încît trece drept un om plăcut lui Dumnezeu şi vrednic de încredere. Într-o bună zi spune unei femei care venise la el să se spovedească, soţia proastă şi îngîmfată a unui negustor plecat într-o călătorie, că îngerul Gavril s-a îndrăgostit de frumuseţea ei şi doreşte să o viziteze în timpul nopţii; sub chipul îngerului Gavril o vizitează el însuşi, distrîndu-se cu ea. Merg aşa lucrurile o bucată de vreme, dar pînă la urmă se isprăvesc rău, în modul următor:

Pure avvene un giorno che, essendo madonna Lisetta con una sua comare, et insieme di bellezze quistionando, per porre la sua innanzi ad ogni altra, si come colei che poco sale aveva in zucca, disse: Se voi sapeste a cui la mia bellezza piace, in verità voi tacereste dell'altre. La comare vaga d'udire, si come colei che ben la conoscea, disse: Madonna, voi potreste dir vero, ma tuttavia non sappiendo chi questa si sia, altri non si rivolgerebbe così di leggiero. Allora la donna, che piccola levatura avea, disse: Comare, egli non si vuol dire, ma l'intendimento mio è l'agnolo Gabriello, il quale più che sè m'ama, si come la più bella donna, per quello che egli mi dica, che sia nel mondo o in maremma. La comare allora ebbe voglia di ridere, ma pur si tenne per farla più avanti parlare, e disse: In fè di Dio, madonna, se l'agnolo Gabriello è vostro intendimento, e dicevi questo, egli dee ben esser così; ma io non credeva che gli agnoli facesson queste cose. Disse la donna: Comare, voi siete errata; per le piaghe di Dio egli il fa meglio che mio marido; e dicemi che egli si fa anche colassù; ma perciocchè io gli paio più bella che niuna che ne sia in cielo, s'è egli innamorato di me, e viensene a star meco ben spesso: mo vedi vu? La comare partita da madonna Lisetta, le parve mille anni che ella fosse in parte ove ella potesse queste cose ridire; e ragunatasi ad una festa con una

gran brigata di donne, loro ordinatamente raccontò la novella. Queste donne il dissero a' mariti et ad altre donne; e quelle a quell'altre, e così in meno di due dì ne fu tutta ripiena Vinegia. Ma tra gli altri, a' quali questa cosa venne agli orecchi, furono i cognati di lei, li quali, senza alcuna cosa dirle, si posero in cuore di trovare questo agnolo, e di sapere se egli sapesse volare; e più notti stettero in posta. Avvenne che di questo fatto alcuna novelluzza ne venne a frate Alberto agli orecchi, il quale, per riprender la donna, una notte andatovi, appena spogliato s'era, che i cognati di lei, che veduto l'avean venire, furono all'uscio della sua camera per aprirlo. Il che frate Alberto sentendo, e avvisato ciò che era, levatosi, non avendo altro rifugio, aperse una finestra, la qual sopra il maggior canal rispondea, e quindi si gittò nell'aqua. Il fondo v'era grande, et egli sapeva ben notare, si che male alcun non si fece: e notato dall'altra parte del canale, in una casa, che aperta v'era, prestamente se n'entrò, pregando un buono uomo, che dentro v'era, che per l'amor di Dio gli scampasse la vita, sue favole dicendo, perchè quivi a quella ora et ignudo fosse. Il buono uomo mosso a pietà, convenendogli andare a far sue bisogne, nel suo letto il mise, e dissegli che quivi infino alla sua tornata si stesse; e dentro serratolo, andò a fare i fatti suoi. I cognati della donna entrati nella camera trovarono che l'agnolo Gabriello, quivi avendo lasciate l'ali, se n'era volato: di che quasi scornati, grandissima villania dissero alla donna, e lei ultimamente sconsolata lasciarono stare, et a casa lor tornarsi con gli arnesi dell'agnolo.[1]

---

1. Ci într-o bună zi, pe cînd madonna Lisetta şedea de vorbă c-o cumătră despre frumuseţe, ca să-i arate celeilalte că frumuseţea ei n-are pereche în lume, ca una ce călca în gropi de proastă ce era, grăi: – Ehei, de-ai şti tu cui i-s dragă cu frumuseţea mea, nici pîs n-ai cuteza să spui de toate celelalte. Cumătra, care o cunoştea, dorind să afle cui, îi zise: – Aşa o fi! Da' totuşi, dacă nu ştii cine-i, nu-ţi vine să te încrezi aşa cu una, cu două. Atuncea jupîniţa noastră, care apuca uşor momeala, făcu: – Cumătră, treaba asta la drept vorbind nu prea-i de spus, că cel de mi-e ibovnic e chiar arhanghelul Gavril, care mă are dragă ca pe ochii lui din cap, de aceea fiindcă zice că nu s-a mai văzut femeie mai frumoasă ca mine în toată lumea asta. Cumătra era cît p-aci să izbucnească în rîs, dar ca s-o îndemne să mai spună se stăpîni şi zise: – Pe legea mea, de ţi-e ibovnic arhanghelul Gavril şi el ţi-a spus aşa, aşa trebuie să fie. Da' eu credeam că îngerii nu fac lucruri din astea. – Ba iaca te înşeli, cumătră; pe patimile lui Cristos îţi jur că face chiar mai bine decît bărbatul meu şi zice că şi-acolo sus se face tot aşa. Da' fiindcă eu îi par mai mîndră ca oricare alta de prin cer, s-a îndrăgostit de mine şi vine chiar destul de des să-mi ţie de urît. Ei, ce mai zici de asta? Cumetrei, după ce plecă, i se păru că-n veci n-o să apuce ceasul să poată povesti şi aiurea năzbîtiile acelea. Şi aflîndu-se la o petrecere cu alte doamne dimpreună,

Povestea se termină, prin urmare, foarte prost pentru frate Alberto; gazda sa află la Rialto ce s-a întîmplat în timpul nopţii în casa madonnei Lisetta şi ghiceşte pe cine a adăpostit; stoarce apoi prin şantaj de la frate Alberto o sumă mare de bani, pentru a-l trăda totuşi pînă în cele din urmă, într-un mod atît de respingător, încît acesta devine centrul unei scene publice, din ale cărei urmări morale şi practice nu-şi va mai reveni. Simţim aproape milă pentru el, mai ales dacă ne gîndim cu cîtă veselie şi aprobare povesteşte Boccaccio despre alte isprăvi amoroase ale unor oameni ai Bisericii, care nu sînt mai buni decît acesta (de pildă 3, 4, povestea călugărului don Felice care îl convinge pe soţul iubitei sale să facă ridicole exerciţii de penitenţă, ca să rămînă afară peste noapte, sau 3, 8, unde e vorba de un abate care expediază pe soţul iubitei sale pe un timp în purgatoriu, punîndu-l acolo să ispăşească).

Fragmentul pe care l-am reprodus prezintă momentul critic al nuvelei, constînd din convorbirea madonnei Lisetta cu cumătra ei şi urmările acestei convorbiri; răspîndirea zvonului ciudat în oraş, hotărîrea rudelor, cărora le-a ajuns la urechi, de a-l prinde pe înger şi scena nocturnă, în timpul căreia frate Alberto se salvează pentru moment printr-o săritură curajoasă în canal. Discuţia dintre cele două femei este o scenă cotidiană foarte vie,

---

se puse să le spună de la început toată întîmplarea. Femeile le-o povestiră dintîi bărbaţilor şi apoi altor cumetre, acelea altora, şi-aşa, în mai puţin de două zile, vuia toată Veneţia de întîmplarea aceasta. Povestea ajunse însă şi la cumnaţii doamnei, care, fără să-i spuie ei nimica, îşi puseră în gînd să puie mîna pe arhanghel şi să-l încerce ei de ştie ori nu să zboare. Drept care nopţi de-a rîndul se puseră la pîndă ca să-i aţie calea. Din întîmplare însă, călugărul află şi el niscaiva zvonuri despre aceasta şi, ca s-o certe pe femeie că nu-şi ţinuse gura, se duse într-o noapte acolo; dar n-apucă nici barem să se dezbrace bine, cînd rudele femeii, care-l văzuseră venind, se năpustiră asupra uşii de la odaie, s-o deschidă. Călugărul simţindu-i şi pricepînd de cine-i vorba, se ridică în picioare şi, fiindcă n-avea încotro, deschise o fereastră care dădea spre Canal Grande şi se aruncă în apă. Iar apa fiind adîncă şi el ştiind bine să înoate, scăpă nevătămat. Apoi, trecînd înot de cealaltă parte, intră degrabă într-o casă pe care o găsi deschisă şi se rugă de-un om de treabă care se afla înăuntru să-l scape de la moarte, de dragul lui Cristos; iar ca să-i desluşească de ce se afla pe-acolo, la ceasul acela în pielea goală, îi ticlui la repezeală o straşnică minciună. Omul, răzbit de milă, cum tocmai sta să plece c-o treabă oarecare, îl puse în patul lui şi-i spuse să aştepte pînă ce avea să se întoarcă. Apoi îl încuie în casă şi el plecă într-ale sale. Cumnaţii doamnei dînd buzna în odaie, văzură că arhanghelul îşi luase zborul către ceruri, lăsîndu-şi aripile acolo. Din care pricină, mînioşi de atare păcăleală, se apucară s-o înjure în chip şi fel pe cumnăţică şi-n cele din urmă, lăsînd-o îndurerată, se întoarseră acasă cu boarfele arhanghelului.

excelent lucrată din punct de vedere psihologic şi stilistic; atît cumătra care, stăpînindu-şi cu o perfidă politeţe rîsul, manifestă oarecare îndoieli pentru a o face să pălăvrăgească pe Lisetta, cît şi aceasta din urmă, care se lasă dusă de lăudăroşenia ei dincolo chiar de limitele prostiei ei înnăscute, apar cu totul veridice şi naturale. Cu toate acestea, mijloacele stilistice pe care le întrebuinţează Boccaccio nu sînt nicidecum pur populare; proza sa formată după modele antice şi prescripţii retorice medievale utilizează toată gama de mijloace: cuprinderea mai multor fapte într-o perioadă, schimbarea şi încrucişarea topicii cu scopul de a pune în relief lucrările mai importante, o cadenţă mai rapidă sau mai lentă, un efect ritmic-melodic. Chiar şi propoziţia de introducere este o perioadă bogată, iar cele două gerunzii *essendo* şi *quistionando*, unul la început şi celălalt la sfîrşit, cu atmosfera tihnită cuprinsă între ele, sînt tot atît de bine chibzuite ca şi relevarea sintactică a lui *la sua* ca încheiere a primei din cele două clauzule, similar construite din punct de vedere ritmic, dintre care a doua se termină cu *ogni altra*. Cînd se ajunge la discuţie, buna Lisetta e atît de încîntată de ea, încît începe aproape să cînte: *se voi sapeste a cui la mia bellezza piace...* Şi mai frumoasă este a doua replică a ei, cu numeroase părţi de propoziţie scurte, aproape identice ca număr de silabe, în care predomină aşa-numitul *cursus velox*; cea mai frumoasă dintre ele: *ma l'intendiménto mio/ è l'ágnolo Gabriéllo*, răsună ca un ecou în răspunsul cumetrei; *se l'ágnolo Gabriéllo/ è vóstro intendiménto*. În această a doua replică apar mai întîi vulgarisme: *intendimento*, cu colorit mai degrabă social decît local, cu greu de imaginat în acest sens (de pildă *desiderium*, în *Libro de buon amor „entendedera"*, adică iubită, comoară) în limbajul nobil; tot atît de puţin ca şi expresia (care formează de asemenea o frumoasă clauzulă) *nel mondo o in maremma*. Cu cît se înfierbîntă mai tare, cu atît mai frecvente devin formele populare şi chiar dialectale: veneţianul *marido* în propoziţia fermecătoare, întărind elogiul performanţelor amoroase ale îngerului Gavril prin suplicaţiunea *per le piaghe di Dio*, şi efectul final, de asemenea veneţian, *mo vedi vu*, al cărui vulgar ton triumfal apare cu atît mai comic, cu cît ea cîntase cu dulceaţă din nou puţin mai înainte: *...ma perciocchè io gli paio più bella che niuna che ne sia in cielo, s'èegli innamorato di me...* Cele două perioade care urmează rezumă în două etape răspîndirea zvonului în oraş; întîia ţine de la *la comare* pînă la *brigata di donne*, a doua de la *queste donne* la *Vinegia*; sau, dacă vrem, prima de la *partita* pînă la *raccontò*, a doua de la *dissero* pînă la *tutta ripiena*; ambele conţin o mişcare intrinsecă: întîia prin nerăbdarea cumetrei de a-şi spune o dată povestea, o nerăbdare al cărei imbold şi a cărei liniştire finală reies excelent din mişcarea corespunzătoare a verbelor (*partita... le parve mille anni che ella fosse... dove potesse... e ragunatasi...*

ordinamente raccontò) ; a doua prin întinderea treptată, exprimată paratactic, a ariei de difuziune. Începînd de aici, povestirea devine mai rapidă şi mai dramatică. Chiar propoziţia următoare ţine de la momentul în care zvonul ajunge la urechile rudelor pînă la pînda lor nocturnă, deşi ea cuprinde şi cîteva amănunte, în parte obiective, în parte psihologic-descriptive ; ea apare însă goală şi liniştită alături de cele două următoare care lasă să se desfăşoare toată scena nocturnă din casa Lisettei, pînă la săritura îndrăzneaţă a lui frate Alberto în două perioade, care împreună formează însă o singură mişcare. Aceasta se produce prin interpolarea unor forme hipotactice, în care construcţiile participiale, foarte frecvent întrebuinţate de Boccaccio, joacă rolul principal. Prima propoziţie începe încă liniştită cu verbul ei principal *avenne* şi propoziţia subiectivă corespunzătoare *che... venne...* ; dar în propoziţa relativă alăturată, *il quale*, deci într-o propoziţie secundară de gradul al doilea, izbucneşte catastrofa : *...andatovi, appena spogliato s'era, che i cognati... furono all'uscio*. Şi acum urmează un vîrtej de forme verbale ce gonesc una după alta : *sentendo*, *e avvisato*, *levatosi*, *non avendo*, *aperse*, *e si gittò*. Chiar şi numai prin scurtimea propoziţiilor care se precipită, aceasta are un efect deosebit de rapid, de dramatic ; iată de ce, în ciuda originii antichizant-erudite a formelor stilistice utilizate, efectul nu este de limbă scrisă, ci rămîne în tonul viu al naraţiunii, cu atît mai mult cu cît poziţia verbelor, şi cu aceasta lungimea şi ritmul porţiunilor de propoziţie mai liniştite aşezate între ele, alternează mereu în mod spontan şi plin de măiestrie : *sentendo* şi *avvisato* sînt strîns alăturate, tot aşa *levatosi* şi *non avendo*, urmează foarte curînd *aperse*, dar abia după propoziţia relativă care se referă la fereastră apare conclusivul *si gittò*. De altfel, nu-mi este prea clar din ce cauză Boccaccio spune că fratele a auzit cîte ceva din zvonurile care circulau ; e puţin probabil că un şmecher ca el s-ar fi expus acestui risc numai pentru a face reproşuri Lisettei, dacă ar fi presimţit pericolul ; mult mai natural ar fi fost, cred, ca el să nu fi bănuit nimic ; fuga sa rapidă şi îndrăzneaţă n-avea nevoie de o justificare specială printr-o bănuială anterioară. Ori să fi avut Boccaccio un alt motiv pentru a introduce acest amănunt? Eu nu văd nici unul. În timp ce fratele traversează înot canalul, povestirea devine pentru moment mai liniştită, mai destinsă, mai lentă ; apar verbe principale la imperfectul descriptiv, în ordine paratactică ; dar de îndată ce a ajuns la malul celălalt, precipitarea impetuoasă a verbelor începe din nou, mai ales la intrarea în casa străină : *prestamente se n'entrò, pregando... che per l'amor di Dio gli scampasse la vita, sue favole dicendo, perchè... fosse*. Şi porţiunile aşezate între verbe sînt scurte sau precipitate ; deosebit de concentrat şi pripit este *quivi a quella ora e ignudo*. Apoi ritmul se linişteşte ; propoziţiile următoare sînt încă, ce-i drept, pline de date

faptice şi deci şi de hipotaxe participiale, dar domină totuşi propoziţiile principale care progresează treptat, legate prin „şi" : *mise, et dissegli, e andò* ; destul de dramatic încă *entrati... trovarono che... se n'era volato* ; încetul cu încetul, ele se destind însă în succesiunea paratactică *dissero, e ultimamente lasciarono stare, e tornarsi*.

Asemenea artificii nu găsim nicăieri în povestirile mai vechi. Să luăm deocamdată un exemplu oarecare din poeziile burleşti franceze, care în cea mai mare parte s-au născut cu un secol înainte de Boccaccio. Aleg o bucată dintr-un *fablel* intitulat *Du prestre qui ot mere a force* (din manuscrisul berlinez Hamilton 257, după textul lui G. Rohlfs, *Sechs altfranzösische Fablels*, Halle, 1925, 12). Este vorba de un preot care are o mamă foarte rea, urîtă şi zgîrcită, pe care o ţine departe de casa lui, în timp ce-şi alintă peste măsură iubita, mai ales copleşind-o cu daruri vestimentare. Bătrîna arţăgoasă se plînge de asta, iar el îi răspunde :

„Tesiez", dist il, „vos estes sote ;
De quoi me menez vos dangier,
Se du pein avez a mengier,
De mon potage et de mes pois ;
Encor est ce desor mon pois,
Car vos m'avez dit mainte honte."
La vieille dit : „Rien ne vos monte
Que ie vodre d'ore en avant
Que vos me teigniez par covent
A grant honor com vostre mere".
Li prestre a dit : „Par seint pere,
James du mien ne mengera,
Or face au pis qu'elle porra
Ou au mieus tant com il li loist ! ".
„Si ferai, mes que bien vos poist",
Fet cele, „car ie m'en irai
A l'evesque et li conterai
Vostre errement et vostre vie,
Com vostre meschine est servie
A mengier a ases et robes,
Et moi volez pestre de lobes ;
De vostre avoir n'ai bien ne part."
A cest mot la vieille s'en part
Tote dolente et tot irée.
Droit a l'evesque en est allée.
A li s'en vient et si se claime

De son fiuz qui noient ne l'aime,
Ne plus que il feroit un chien,
Ne li veut il fere nul bien.
„De tot en tot tient sa meschine
Qu'il eime plus que sa cosine ;
Cele a des robes a plenté."
Quant la vieille ot tot conté
A l'evesque ce que li pot,
Il li respont a un seul mot,
A tant ne li vot plus respondre,
Que il fera son fiz semondre,
Qu'il vieigne a court le jour nommé.
La vieille l'en a encliné,
Si s'en part sanz autre response.
Et l'evesque fist sa semonse
A son fil que il vieigne a court ;
Il le voudra tenir si court,
S'il ne fet reson a sa mere.
Je criem trop que il le compere.
Quant le termes et le jor vint,
Que li evesques ses plet tint,
Mout i ot clers et autres genz,
Des proverres plus de deus cens.
La vieille ne s'est pas tue,
Droit a l'evesque en est venue
Si li reconte sa besoigne.
L'evesque dit qu'el ne s'esloigne
Car tantost com ses fiz vendra,
Sache bien qu'il le soupendra
Et toudra tot son benefice...[2]

2. Taci, îi spune, eşti o proastă ; / la ce te jeluieşti/ dacă ai pîine de mîncat,/ ciorba şi boabele mele ; / de ajuns te-am îngăduit,/ că prea multe răutăţi mi-ai spus./ Zice bătrîna : Degeaba,/ că vreau ca de-acu înainte/ să mă ţii după cuviinţă/ în mare cinste, ca pe mama ta./ I-a spus preotul : Pe sfîntul tată,/ nu va mai mînca dintr-ale mele/ cine face cît rău poate/ ori ceea ce doar bine îi place./ Aşa voi face, dar mai greu o să-ţi vină,/ zise aceea, că mă voi duce/ la episcop şi-i voi povesti/ rătăcirea ta şi traiul tău,/ cum e slujită ţiitoarea ta./ Ea are îndeajuns de mîncare şi de îmbrăcat,/ iar pe mine vrei să mă faci să pasc fleacuri ; / nu-mi trebuie nici o părticică din averea ta./ Cu aceste vorbe, bătrîna plecă,/ tare necăjită şi tare mîniată./ Drept la episcop s-a dus./ Ajunge la el şi se plînge/ că

Bătrîna înţelege greşit cuvîntul *soupendra*; ea crede că fiul ei urmează să fie spînzurat. Regretă acum că l-a pîrît şi, înspăimîntată, spune despre primul preot care intră că este fiul ei. Episcopul se repede cu atîta asprime pe bietul om care habar n-are de nimic, încît acesta nu mai apucă să scoată un cuvînt; înaltul ierarh îi porunceşte să o ia de îndată pe maică-sa la sine şi să o trateze de acum înainte aşa cum se cuvine; vai de capul lui dacă o să mai audă plîngeri! Uluit, omul o ia pe bătrînă cu el pe cal şi, întorcîndu-se acasă, îl întîlneşte pe adevăratul fiu al bătrînei căruia îi povesteşte cele întîmplate, în timp ce bătrîna face fiului ei semne să nu se trădeze. Călăreţul îşi încheie povestirea declarînd că ar da bucuros patruzeci de livre celui care l-ar scăpa de pacostea asta. Bine, zice fiul, să batem palma; dă-mi banii şi iau eu pe bătrînă. Şi aşa se şi întîmplă.

Şi de data aceasta, fragmentul reprodus începe cu o discuţie realistă, o scenă cotidiană, cearta dintre mamă şi fiu, şi discuţia se poartă şi aici într-un crescendo plin de viaţă: după cum în primul fragment cumătra o face pe Lisetta, cu insinuările ei linguşitoare şi viclene, să dea drumul la vrute şi nevrute, pînă cînd îşi trădează secretul, tot aşa aici bătrîna îl irită atît de mult pe fiul ei prin cuvintele-i arţăgoase, pînă cînd acesta se înfurie şi o ameninţă că nu-i va mai da nici cele necesare gurii, după care mama, şi ea foarte mînioasă, aleargă la episcop. Deşi dialectul din această bucată nu poate fi uşor determinat (Rohlfs crede că este cel din Île-de-France), totuşi tonul conversaţiei e mult mai nestilizat şi mai popular decît la Boccaccio; e în ansamblu aşa cum obişnuieşte să vorbească poporul, din care face parte şi preoţimea de rînd: în întregime paratactic, cu întrebări şi exclamaţii pline de viaţă, cu multe expresii populare şi foarte crude. Nici tonul povestitorului însuşi nu este în fond deosebit de cel al personajelor lui: şi el povesteşte cu acelaşi ton simplu şi viu, zugrăvind situaţia cu cele mai modeste mijloace şi cele mai comune expresii. Singura stilizare pe care o face este forma

---

fiul ei deloc n-o iubeşte,/ nici cît pe un căţel,/ şi că nu vrea să-i facă nici un bine./ Pe iubită o ţine mai presus de toate,/ iubind-o mai mult decît pe ruda lui;/ aceea are haine din belşug./ Cînd bătrîna a istorisit/ episcopului tot ce a putut,/ el îi răspunde printr-un singur cuvînt,/ nevoind să-i răspundă mai multe acum,/ că-l va aduce pe fiu la înfăţişare,/ ca să vină la judecată la ziua hotărîtă./ Bătrîna i s-a închinat/ şi a plecat fără să mai spună ceva,/ iar episcopul a dat poruncă/ fiului ei să vină la judecată;/ îl va struni bine/ de nu va face dreptate mamei lui./ Tare mă tem că o va plăti scump./ Cînd a sosit termenul şi ziua/ în care episcopul aduna soborul lui,/ erau mulţi clerici şi multă lume,/ peste două sute de enoriaşi./ Bătrîna nu a tăcut,/ drept la episcop s-a dus/ şi i-a povestit necazul./ Episcopul i-a spus să nu se îndepărteze,/ că de îndată ce va veni fiul ei,/ să ştie bine că-l va suspenda/ şi tot venitul i-l va lua...

versului, octosilabicul cu rimă împerecheată, care înlesneşte construcţii de propoziţii simple şi scurte şi nu cunoaşte încă nimic din varietatea ritmică a formelor prozodice narative de mai tîrziu, ca cele ale lui Ariosto sau La Fontaine. Ordinea naraţiunii care urmează după discuţie este deci nemeşteşugită, deşi plăcută prin prospeţimea ei; într-o succesiune paratactică, fără înnodări şi deznodări, fără rezumarea elementelor secundare, fără vreo schimbare de ritm, povestirea înaintează sau se poticneşte; pentru a plasa poanta cu *soupendre*, scena bătrînei în faţa episcopului trebuie repetată, iar episcopul însuşi trebuie să ia de trei ori atitudine. Nu încape îndoială că prin aceasta, şi în genere prin numeroasele amănunte şi versuri de umplutură care sînt intercalate spre a învinge greutăţile rimei, povestirea capătă o extindere plăcut odihnitoare; dar compoziţia rămîne nefinisată, iar caracterul ei este pur popular, în sensul că povestitorul însuşi face parte din poporul despre care vorbeşte şi desigur şi din poporul căruia i se adresează; propriul său orizont social şi moral nu este mai larg decît cel al personajelor sale şi al auditorilor săi, pe care vrea să-i facă să rîdă auzind această povestire; naratorul, naraţiunea şi publicul fac parte din aceeaşi lume, din poporul de rînd, incult, lipsit de pretenţii estetice şi morale. De aceasta se leagă şi caracterizarea, ce-i drept vie şi pregnantă, dar relativ grosolană şi fără nuanţe, a personajelor şi a modului lor de a acţiona; ele sînt tipuri populare, aşa cum erau cunoscute de oricine în acea vreme, un preot ţărănos, predispus la plăcerile lumeşti de orice fel, şi o bătrînă arţăgoasă; personajele secundare nu apar deloc ca fiinţe distincte, subliniate fiind doar de atitudinea lor, aşa cum reiese ea din situaţia dată.

Cît priveşte pe frate Alberto, ni se povesteşte în schimb viaţa lui dinainte, care explică natura specială a vicleniei lui răutăcioase şi spirituale; prostia madonnei Lisetta şi felul nerod în care se laudă cu farmecele ei feminine constituie un amestec unic în felul său. Nu alta e situaţia personajelor secundare; cumătra sau acel *buono uomo* la care se refugiază Alberto au o viaţă şi o personalitate, ce-i drept doar schiţate, totuşi uşor sesizabile; ba chiar despre felul de a fi şi simţi al rudelor madonnei Lisetta ni se trădează ceva caracteristic, prin gluma crudă *si posero in cuore di trovare questo agnolo e di sapere se egli sapesse volare*; ultimele cuvinte se apropie de forma numită în ultima vreme în germană „*erlebte Rede*"[3]. La toate acestea se mai adaugă faptul că scena întregului eveniment este mult mai precis determinată decît în *fabel*; acesta din urmă se poate petrece oriunde în lumea ţăranilor francezi şi specificul ei dialectal, chiar dacă s-ar putea determina mai precis, ar fi cu totul accidental şi lipsit de importanţă;

3. Vorbire trăită (n.t.).

povestirea lui Boccacio este vădit veneţiană. Să notăm cu această ocazie că *fablel*-ul francez se leagă în general de un anumit mediu rustic şi mic-burghez, la care deosebirile locale, în măsura în care pot fi observate, sînt condiţionate numai de împrejurarea care face ca bucata să se fi născut într-un anumit loc; la Boccaccio însă avem de-a face cu un autor care, în afară de această scenă veneţiană, a mai ales încă multe alte locuri de acţiune pentru nuvelele sale; de pildă, Neapole în povestea lui Andreuccio da Perugia (2, 5), Palermo în cea a lui Sabaetto (8, 10), Florenţa şi împrejurimile ei într-o serie lungă de farse; şi ceea ce este valabil în legătură cu locul acţiunii e valabil şi în legătură cu mediul social: Boccaccio are o vedere de ansamblu asupra societăţii şi descrie în modul cel mai concret toate păturile sociale, profesiunile şi condiţiile epocii sale. Distanţa dintre arta din *fablel* şi arta lui Boccaccio nu se arată doar în stil; caracterizarea personajelor, ambianţa fizică şi socială sînt în acelaşi timp mult mai individualizate şi mai ample; conştiinţa artistică a unui om care stă deasupra subiectelor sale şi descinde în mijlocul lor numai în măsura în care îi face plăcere, plăsmuind naraţiunea după voinţa sa.

În ceea ce priveşte nuvelele italiene anterioare lui Boccaccio şi cunoscute de noi, ele au mai degrabă caracterul unor anecdote morale sau hazlii; atît mijloacele lingvistice, cît şi orizontul observaţiilor şi concepţiilor lor sînt prea înguste pentru o prezentare specifică a personajelor sau locului de acţiune. Ele au de multe ori o anumită eleganţă aspră în exprimare, dar în ceea ce priveşte pregnanţa senzuală, rămîn mult în urma modelului oferit de *fabliaux*. Iată un exemplu:

Uno s'andò a confessare al prete suo, ed intra l'altre cose disse: Io ho una mia cognata, e'l mio fratello è lontano; e quando io ritorno a casa, per grande domistichezza, ella mi si pone asedere in grembo. Come debbo fare? Rispose il prete: A me il facesse ella, ch'io la ne pagherei bene![4] (*Novellino*, ed. Letterio di Francia, Torino, 1930, Novella 87, 146)

În acest mic exemplu totul se rezumă la răspunsul, comic prin ambiguitatea lui, al preotului, restul fiind doar pregătire şi redat linear, cu o parataxă cam sărăcăcioasă, fără a pune lucrurile sub simţurile noastre; numeroase povestiri din *Novellino* sînt anecdote scurte similare acesteia şi au drept

4. Unul se duse la spovedanie la preotul său şi între altele îi spuse: Am o cumnată şi fratele meu e plecat departe; şi cînd mă întorc acasă e atît de prietenoasă, încît mi se aşază în poală. Ce pot să fac? Îi răspunse preotul: Dacă mi-ar face mie una ca asta, vai de ea ce-ar păţi!

subiect un răspuns hazliu ; unul din subtitlurile cărţii este într-adevăr *Libro di novelle e di bel parlar gentile*. Ea conţine şi bucăţi mai lungi ; de cele mai multe ori acestea nu sînt snoave, ci povestiri moral-didactice ; stilul este însă peste tot acelaşi : uşor paratactic, înşirînd faptele ca pe aţă, fără substanţă senzuală şi fără spaţiu vital pentru personaje. Arta lucidă din *Novellino* se străduieşte în primul rînd să ajungă la o formulare scurtă şi clară a datelor principale ale celor povestite, urmînd aici modelul culegerilor medievale de pilde morale în limba latină, aşa-numitele *exempla*, depăşindu-le însă prin ordinea, eleganţa şi prospeţimea expresiei ; dacă nu există decît o vagă preocupare pentru o mai sensibilă redare a personajelor, este clar că această limitare e condiţionată şi într-însul, ca şi la contemporanii italieni, de situaţia lingvistică şi spirituală în care se găseau. Italiana vulgară era încă prea săracă şi stîngace, orizontul concepţiei şi viziunilor era încă prea îngust şi prea stîngaci pentru a permite o mînuire degajată a faptelor şi o redare sensibilă a feluritelor fenomene ; întreaga putere de reprezentare sensibilă se concentrează asupra unei poante, ca în exemplul nostru asupra răspunsului preotului. Dacă putem ajunge la o concluzie pe baza unui singur caz – acela al cronicarului de limbă latină Fra Salimbene de Adam, un franciscan, scriitor deosebit de talentat – se pare că, la finele secolului al XIII-lea, îndată ce a fost amestecată, aşa cum se întîmplă la Salimbene, cu vulgarisme italiene, latina a început să prezinte mult mai multă eficacitate sensibilă decît italiana scrisă. Cronica lui Salimbene e plină de anecdote ; una dintre ele, citată de repetate ori de alţii şi de mine însumi, o reproduc aici. E vorba în ea de un franciscan cu numele Detesalve, despre care ni se povestesc următoarele :

Cum autem quadam die tempore yemali per civitatem Florentie ambularet, contigit, ut ex lapsu glatiei totaliter caderet. Videntes hoc Florentini, qui trufatores maximi sunt, ridere ceperunt. Quorum unus quesivit a fratre qui ceciderat, utrum plus vellet habere sub se ? Cui frater respondit quod sic, scilicet interrogantis uxorem. Audientes hoc Florentini non habuerunt malum exemplum, sed commendaverunt fratrem dicentes : Benedicatur ipse, quia de nostris est ! – Aliqui dixerunt quod alius Florentinus fuit, qui dixit hoc verbum, qui vocabatur frater Paulus Millemusce ex ordine Minorum.[5]

5. Pe cînd într-o zi, în vreme de iarnă, se plimba prin cetatea Florenţei, se întîmplă ca alunecînd pe gheaţă să cadă cît era de lung. Văzînd asta, florentinii, care sînt cei mai mari poznaşi, începură să rîdă. Unul din ei îl întrebă pe fratele căzut dacă n-ar vrea să aibă ceva dedesubt. Fratele îi răspunse că da, pe nevasta celui care întreabă. Florentinii auzindu-l nu i-o luară în nume de rău, ba dimpotrivă îl

(*Chronica, ad annum 1233*; ediţia *Monumenta Germaniae historica, Scriptores* XXXII, 79.)

Avem şi aici tot un răspuns hazliu, un *bel parlare*; dar în acelaşi timp şi o scenă adevărată; un peisaj de iarnă, călugărul care alunecă şi zace pe jos, florentinii care s-au adunat în jurul lui şi fac glume. Caracterizarea personajelor este mult mai vie şi, alături de poanta principală (*interrogantis uxorem*), se mai găsesc şi alte cuvinte hazlii şi vulgarisme (*utrum plus vellet habere sub se, benedicatur ipse quia de nostris est, frater Paulus Mille-musce* şi mai sus *trufatores*), care par şi mai comice şi mai savuroase din cauza hainei latineşti străvezii. Intuiţia sensibilă şi libertatea expresiei sînt aici mult mai evoluate ca în *Novellino*.

Orice exemplu am lua însă din epocile mai vechi, grosolănia rusticană, amploarea plastică din *fabliaux*, eleganţa măruntă şi sensibil săracă din *Novellino* sau spiritul plin de viaţă şi de pătrundere al lui Salimbene, nimic din toate acestea nu se poate compara cu Boccaccio; în opera lui, lumea fenomenelor sensibile este stăpînită în întregime, ordonată în funcţie de un conştient simţ al artei şi fericit redată prin limbă. Abia *Decameronul* său fixează, pentru prima dată de la antici încoace, un anumit nivel stilistic, la care naraţiunea unor evenimente adevărate din viaţa actuală poate deveni un amuzament cult; ea nu mai serveşte ca exemplu moral, nici poftei de rîs a poporului care se mulţumeşte cu puţin, ci înveselirii unui cerc de tineri nobili şi cultivaţi, domni şi doamne care se delectează privind jocul senzual al vieţii, care au fineţe, gust şi judecată; pentru a face limpede acest scop al naraţiunilor sale, el a inventat cadrul. Nivelul stilistic al *Decameronului* aminteşte foarte mult de genul antic care-i corespunde, de romanul erotic antic, de *fabula milesiaca*. Ceea ce nu este de mirare, atitudinea scriitorului faţă de subiectul său şi categoria de public căreia îi este destinată opera corespunzînd destul de exact în aceste două epoci, căci şi la Boccaccio noţiunea de artă scriitoricească se leagă de cea de retorică. Întocmai ca în romanele antice, arta stilistică a lui Boccaccio se bazează pe retorizarea prozei şi, întocmai ca în ele, stilul său se apropie uneori de graţiile poeziei; de asemenea, el dă uneori conversaţiei forma unei vorbiri ordonate, iar aspectul general de stil „mijlociu" sau amestecat, care leagă realismul şi erotica de exprimarea elegantă, este întru totul similar. Dar în timp ce romanul antic e o formă tîrzie ce se realizează în limbi care au dat cu mult

---

lăudară, zicînd: Blagoslovească-se, că-i de-ai noştri. Unii spuneau că altul era florentinul care zise vorba de duh, ce se numea fratele Paul o mie de muşte, din ordinul minorilor.

înainte tot ce au putut mai bun, năzuinţele stilistice ale lui Boccaccio găsesc o limbă literară abia născută, aproape neformată încă; tradiţia retorică, încremenită în practica medievală pînă la a deveni un mecanism senil, aproape fantomatic, confruntată timid şi rigid, tocmai în epoca lui Dante, de către primii traducători ai autorilor antici cu italiana vulgară, se transformă în mîinile sale într-un instrument minunat din care ia naştere dintr-o dată proza artistică italiană, prima proză literară din Europa post-antică. Ea s-a născut în deceniul care desparte primele sale lucrări de tinereţe de *Decameron*.

Boccaccio e în mod spontan senzual, înclinînd spre o formulare lin curgătoare, îmbibată de senzualitate şi plină de eleganţă; din capul locului el e făcut pentru stilul mijlociu, nu pentru cel ilustru; iar societatea de la curtea dinastiei de Anjou, la Neapole, unde şi-a petrecut el tinereţea şi unde, mai mult decît în restul Italiei, formele tîrzii virtuoz-elegante ale culturii cavalereşti din nordul Franţei se bucurau de succes, a oferit o bogată hrană predispoziţiei sale. Primele lui opere sînt prelucrări ale unor romane cavalereşti franceze, de dragoste şi de aventuri, scrise în stilul tîrziu de curte, şi în aceste prelucrări se simte, după impresia mea, ceva franţuzesc: circumscrierea mai amplă a descrierilor lui, rafinamentul naiv şi nuanţele delicate ale jocului erotic, mondenitatea feudală tîrzie a descrierilor sale de societate, maliţiozitatea spiritului său; dar cu cît devine mai matur, cu atît mai puternic se relevă elementul burghez, umanist şi înainte de toate stăpînirea tonului viguros-popular. În orice caz, înclinaţia spre exagerare retorică, ce constituia şi pentru el o primejdie, serveşte în lucrările sale de tinereţe exclusiv prezentării iubirii senzuale şi în serviciul ei stau şi erudiţia mitologică abundentă, şi alegorismul convenţional care se afirmă în cîteva din lucrările din tinereţe; astfel, el rămîne, chiar dacă uneori va tinde să le depăşească (*Teseida*), în limitele stilului mijlociu care, unind caracterul idilic cu cel realist, este destinat prezentării iubirii senzuale. Tot în stil mijlociu, idilic, e scrisă şi ultima şi de departe cea mai frumoasă operă de tinereţe a lui Boccaccio, *Il ninfale fiesolano*; şi tot în stil mijlociu e scrisă şi marea culegere a celor o sută de nuvele. Pentru determinarea nivelului stilistic nu are importanţă faptul de a şti care dintre operele de tinereţe au fost scrise în întregime sau parţial în versuri şi care în proză; peste tot atmosfera rămîne aceeaşi.

În cadrul stilului mijlociu, nuanţele din *Decameron* sînt, bineînţeles, foarte variate, iar limitele foarte vaste; dar chiar şi acolo unde povestirile se apropie de tragic, tonul şi atmosfera rămîn sentimental-senzuale, evitînd sublimul şi gravitatea; şi chiar şi acolo unde valorifică mai mult decît în exemplul nostru motive de farsă grosolană, forma lingvistică şi prezentarea rămîn nobile în măsura în care, în mod vădit, povestitorul şi auditorul se

ridică permanent deasupra obiectului şi, privindu-l de sus în mod critic, se delectează cu frivolitate şi eleganţă. Specificul stilului mijlociu elegant se poate recunoaşte cel mai bine tocmai în subiectele mai degrabă popular--realiste şi chiar grosolan-burleşti, căci din forma unor astfel de povestiri se poate deduce că există o pătură care, situată ea însăşi deasupra straturilor inferioare ale vieţii cotidiene, găseşte plăcere în prezentarea ei vie, şi anume o plăcere care vizează elementul senzual şi individual-uman şi nu tipul social; toţi aceşti Calandrino, Cipolla şi Pietro, toate aceste Peronella, Caterina şi Belcolore sînt, întocmai ca frate Alberto şi Lisetta, oameni vii, cu totul altfel individualizaţi decît acel *vilain* sau acea păstoriţă admişi ocazional în poezia de curte; după cum am văzut mai sus, ei sînt chiar mult mai vii şi mai exacţi în forma lor specifică decît figurile farsei populare, cu toate că publicul căruia trebuiau să-i placă făcea parte din altă clasă socială. Există, desigur, în epoca lui Boccaccio o pătură care, făcînd parte din clasele de sus, fireşte nu din cele feudale, ci din aristocraţia citadină, găseşte o plăcere rafinată în contemplarea realităţii multicolore a vieţii, oriunde i-ar apărea aceasta. Separarea domeniilor, ce-i drept, persistă, în măsura în care bucăţile grosolan-realiste se petrec de cele mai multe ori în mijlocul păturilor sociale de jos, iar cele care se apropie sentimental de tragic se petrec de obicei în mijlocul păturilor superioare; dar nici această separare nu este strictă, deoarece elementul burghez şi cel idilic-sentimental se întretaie adeseori; iar în rest, amestecul în această privinţă este frecvent (de exemplu legenda Griseldei, 10, 10).

Premisele sociale pentru apariţia unui stil mijlociu în accepţiunea antică existau în Italia încă din prima jumătate a secolului al XIV-lea; în oraşe se ridicase o pătură superioară de burghezi patricieni, ale căror moravuri erau încă legate în multe privinţe de formele şi concepţiile culturii feudale de curte, dar care au dat acesteia în curînd, din cauza structurii sociale cu totul diferite şi sub influenţa curentelor preumaniste, o amprentă nouă, mai puţin legată de clasă, mai personală şi mai realistă. Viziunea internă şi externă s-a lărgit, s-a lepădat de cătuşele sociale, pătrunzînd chiar în domeniul ştiinţei, rezervat pînă atunci specialiştilor ecleziaşti, şi dobîndind încetul cu încetul forma de cultură agreabilă şi abordabilă care serveşte relaţiilor sociale. Limba pînă atunci încă aspră, stîngace, a devenit elastică, bogată, nuanţată şi înflorită, dovedindu-se aptă pentru necesităţile unei vieţi sociale alese şi pătrunse de elegantă senzualitate; literatura socială a cîştigat ceea ce nu posedase pînă atunci: o lume reală, actuală. Fără îndoială, cucerirea aceasta se leagă îndeaproape de aceea mult mai importantă şi la un nivel stilistic superior, pe care a făptuit-o cu un deceniu mai înainte Dante; vom încerca să analizăm acum această-legătură. Să ne întoarcem deci la textul nostru.

Caracterul său specific cel mai frapant, dacă-l comparăm cu povestiri mai vechi, este siguranţa cu care Boccaccio stăpîneşte fapte complexe, atît în concepţie, cît şi în îmbinarea sintactică, şi supleţea cu care adaptează tonalitatea şi ritmul naraţiunii mişcării interioare şi exterioare a faptelor; am încercat mai sus să demonstrăm acest lucru în mod amănunţit. Conversaţia dintre cele două femei, răspîndirea zvonului în oraş şi dramatica scenă nocturnă din casa Lisettei sînt prezentate ca un întreg ce poate fi cuprins cu o singură privire, în care fiecare parte are o mişcare proprie, independentă, bogată şi liberă. Că Dante posedă aceeaşi capacitate de a stăpîni o realitate compozită şi bogat nuanţată, ca nici un alt scriitor medieval cunoscut nouă, am încercat să arăt amănunţit în capitolul precedent, pe baza celor de la începutul cîntului 10 din *Infern*. Fuziunea întregului, schimbarea de ton şi ritm de pildă, de la conversaţia iniţială pînă la apariţia lui Farinata, sau în ridicarea lui Cavalcante şi în cuvintele rostite de acesta, mînuirea liberă, suverană a instrumentelor sintactice ale limbii, au fost analizate acolo cu cea mai mare precizie de care am fost în stare. Felul în care Dante domină fenomenele pare mult mai puţin suplu, dar şi mult mai eficace decît în cazul lui Boccaccio; chiar măsura severă a terţinelor cu rima lor riguroasă nu îngăduie o mişcare atît de liberă şi de uşoară ca la Boccaccio, şi el ar fi dispreţuit-o de fapt. Dar este evident că opera lui Dante a deschis pentru prima dată perspectiva asupra realităţii umane universale şi multiple. Pentru prima dată din Antichitate încoace, această realitate apare liberă şi multilaterală, fără delimitări de clasă, fără îngustarea cîmpului vizual, într-o viziune ce cuprinde cu uşurinţă orizontul întreg, într-un spirit care, dîndu-le viaţă, ordonează toate fenomenele şi într-o limbă care satisface atît realitatea lor sensibilă, cît şi angrenarea lor complexă. Fără *Divina Comedie*, *Decameronul* n-ar fi fost scris niciodată. Acest lucru e limpede, cum limpede este de asemenea faptul că lumea bogată a lui Dante a fost transpusă de Boccaccio la un nivel stilistic inferior; ceea ce se vede deosebit de clar cînd comparăm două mişcări similare, ca în textul nostru fraza Lisettei: *Comare, egli non si vuol dire, ma l'intendimento mio è l'agnolo Gabriello*, cu *Inf.* 18, v. 52, unde Venedico Caccianimico spune: *Mal volentier lo dico; / ma sforzarmi la tua chiara favella,/ che mi fa sovvenir del mondo antico*. Bineînţeles, Boccaccio nu datorează lui Dante spiritul de observaţie şi forţa expresivă; aceste calităţi îi erau proprii şi într-o manieră cu totul diferită de a lui Dante; interesul său se îndreaptă asupra unor fenomene şi sentimente pe care Dante ar fi socotit că nu merită să le trateze. Ceea ce datorează el lui Dante este posibilitatea de a uza atît de liber de talentul său; de a cuceri locul de unde să poată arunca o privire generală asupra întregii realităţi actuale, să o poată cuprinde în toată complexitatea ei şi să o poată reda

într-o limbă suplă şi expresivă. Datorită puterii lui Dante care a reuşit să zugrăvească perfect toate figurile umane atît de diferite din opera sa, pe Farinata şi Brunetto, pe Pia de' Tolomei şi pe Sordello, pe Francisc din Assisi şi pe Cacciaguida, să-i facă să ia naştere din propriile lor condiţii şi să vorbească în propria lor limbă, a fost posibil ca Boccaccio să reuşească acelaşi lucru în privinţa lui Andreuccio şi a lui frate Cipolla sau a servitorului său, a lui Ciappelletto şi a brutarului Cisti, a madonnei Lisetta şi a Griseldei. De această viziune sintetică a lumii se leagă şi o conştiinţă critică, solidă, dar totuşi elastic-perspectivică ce atribuie fenomenelor valoarea lor morală specifică, precis nuanţată, fără a duce la o moralizare abstractă, ba făcînd chiar ca morala să rezulte din ele însele. În povestirea noastră, Boccaccio continuă, după ce cumnaţii s-au întors acasă *con gli arnesi del agnolo*, în felul următor: *In questo mezzo, fattosi il dì chiaro, essendo il buono uomo in sul Rialto udì dire come l'agnolo Gabriello era la notte andato a giacere con madonna Lisetta, e da cognati trovatovi, s'era per paura gittato nel canale, nè si sapeva che divenuto se ne fosse*[6]. Tonul aparent serios care nu pare nici măcar să spună că pe Rialto veneţienii mor de rîs, ne face să înţelegem foarte clar, fără a pronunţa nici un cuvînt moral, sau estetic, sau cît de cît critic, cum judecă el evenimentele şi care sînt sentimentele veneţienilor; dacă Boccaccio ar fi spus în loc de aceasta că frate Alberto s-a purtat viclean, iar madonna Lisetta prosteşte şi naiv, că totul este ridicol şi absurd şi cît de mult se amuză veneţienii pe Rialto, procedeul acesta nu ar fi fost numai cu mult mai greoi, ci n-ar fi prezentat atît de sugestiv atmosfera morală care nu poate fi epuizată cu oricît de multe adjective. Mijloacele stilistice utilizate de Boccaccio au fost foarte apreciate în Antichitate, numite fiind încă de pe atunci „ironie"; o astfel de formă de vorbire mediată, indirect insinuantă, presupune un sistem complex şi multilateral de posibilităţi de apreciere şi de asemenea o conştiinţă perspectivică ce insinuează o dată cu faptul consumat şi efectul său; alături de el, Salimbene, care în anecdota citată introduce fraza: *videntes hoc Florentini, qui trufatores maximi sunt, ridere coeperunt*, pare încă foarte naiv. Tonalitatea lui Boccaccio, de o ironie maliţioasă, este specifică lui; ea nu apare în *Comedie*, căci Dante nu este maliţios. Dar lărgimea perspectivei, exactitatea în redarea unei aprecieri precis determinate, complexe, prin

6. Or, între acestea, cum afară se luminase de ziuă, aflîndu-se omul de treabă care-i dăduse adăpost călugărului pe podul zis Rialto, află din gura altora că arhanghelul Gavril se pogorîse peste noapte ca să se culce cu Lisetta şi că cumnaţii ei găsindu-l, arhanghelul de frică se azvîrlise în canal şi nimeni nu ştia acum ce se alesese de ibovnic.

mijloace indirect insinuante, conştiinţa perspectivică în cuprinderea laolaltă a faptului şi a efectului său, el le-a creat. Dante nu ne spune cine este Cavalcante, ce simte şi cum trebuie apreciate toate acestea; el lasă personajul să apară şi să vorbească singur, adăugînd numai: *le sue parole e il modo de la pena/ m'avean di costui già letto il nome*. Cu mult înainte ca noi să aflăm amănunte, el fixează tonalitatea morală a episodului cu Brunetto (*Inf.* 15):

Così adocchiato da cotal famiglia
fui conosciuto da un che mi prese
per lo lembo e gridò: „Qual maraviglia!".
E io, quando'l suo braccio a me distese,
ficcai li occhi per lo cotto aspetto,
sì che'l viso abbrucciato non difese
la conoscenza sua al mio intelletto;
e chinando la mia a la sua faccia
rispuosi: „Siete voi qui, ser Brunetto?"
E quelli: „O figliuol mio..."[7].

Fără a comenta cu un cuvînt, el ne prezintă întreaga personalitate a Piei de' Tolomei prin propriile ei vorbe (*Purg.* 5, *cf.* mai sus, p. 217).

„Deh, quando tu sarai tornato al mondo
e riposato de la lunga via
(seguitò il terzo spirito al secondo),
ricorditi di me che son la Pia..."[8]

Din mulţimea de exemple în care Dante ilustrează efectul prin fenomene sau fenomenele prin efectul lor aleg renumita comparaţie cu oile care fug din îngrăditură, cu ajutorul căreia el descrie cum s-a risipit cu încetul uimirea celor din grupul din antepurgatoriu la vederea lui Vergiliu şi a lui Dante (*Purg.* 3). În comparaţie cu atare metode de caracterizare, care uzează

7. Şi-astfel privit, văzui un duh că pune/ pe mine mîna, grabnic, precum furii,/ strigînd uimit: „O, Doamne, ce minune!"./ Drept care eu, cînd glas dădu făpturii,/ spre faţa lui încinsă de dogoare/ privii setos; şi-atunci, în ciuda-arsurii/ îi cunoscui şi mîna cu-ntristare/ plecai spre el şi-l întrebai mirat:/ „O, ser Brunetto, dumneata eşti oare?"./ Că el: „O fiul meu...".
8. „Oh, cînd va fi să te reîntorci pe lume/ şi fi-vei odihnit de pribegia/ ce te-a sleit, porni alt duh a spune,/ adu-ţi aminte şi de mine, Pia..."

de perceperea precisă a individualului şi de cele mai variate şi mai subtile mijloace ale limbii, toate operele anterioare par meschine şi grosolane, lipsite de spirit ordonator de îndată ce încearcă să se apropie de fenomene; să ne gîndim de pildă la versurile în care poetul *fablel*-ului citat mai sus descrie pe mama bătrînă a preotului său:

Qui avoit une vieille mere
Mout felonnesse et mout avere;
Bochue estoit, noire et hideuse
Et de touz biens contralieuse.
Tout li mont l'avoit contre cuer,
Li prestres meisme a nul fuer
Ne vosist pour sa desreson
Qu'el entrast ja en sa meson;
Trop ert parlant et de pute ere...[9]

B.C.U. "M. EMINESCU" IAŞI

Iată o descriere căreia nu-i lipseşte de loc sugestivitatea, iar trecerea de la caracteristicile generale la efectul lor asupra lumii înconjurătoare, apoi acel „ba chiar preotul" pentru a accentua atitudinea fiului, indică o succesiune naturală şi plină de viaţă; dar toate sînt spuse într-o formă cît se poate de dură şi grosolană, fără nici o percepţie personală şi precisă; adjectivele, care joacă doar rolul cel mai important într-o caracterizare, par împrăştiate la întîmplare printre versuri, după cum îngăduie numărul de silabe şi rima, iar calităţile morale şi fizice sînt amestecate alandala. Bineînţeles, întreaga caracterizare e făcută direct.

Desigur, Dante nu dispreţuieşte deloc caracterizarea directă prin adjective, uneori chiar prin adjective cu conţinut foarte general; dar aceasta arată atunci cam aşa (*Purg.* 24, vv. 13, 14):

La mia sorella che tra bella e buona
non so qual fosse più...[10]

La rîndul său, Boccaccio dispreţuieşte tot atît de puţin metoda directă de caracterizare. În textul nostru se găsesc chiar la început două expresii populare pentru a ilustra prostia madonnei Lisetta: *che poco sale avea in*

9. El avea o mamă bătrînă,/ tare ticăloşită şi zgîrcită;/ era gheboasă, neagră, slută,/ la tot ce-i bun cîrtitoare./ La toată lumea făcea silă,/ preotul însuşi, în nici un chip/ nu voia, aşa lipsită de minte cum era ea,/ să intre vreodată în casa sa;/ prea era flecară şi stricată...
10. Sora mea, ce nu-i putinţă-a spune/ de-a fost frumoasă-ori mai degrabă bună...

zucca şi *che piccola levatura avea*. La începutul nuvelei mai găsim o colecţie întreagă de acest gen şi cu aceeaşi intenţie: *una giovane donna bamba e sciocca*; *sentiva dello scemo*; *donna mestola*; *donna zucca al vento, la quale era anzi che no un poco dolce di sale*; *madonna baderla*; *donna poco fila*. Colecţia este ca un joc vesel al lui Boccaccio cu cunoştinţele sale în materie de expresii populare glumeţe şi serveşte poate şi să descrie dispoziţia vioaie a povestitoarei Pampinea, care vrea cu această nuvelă să înveselească din nou societatea mişcată pînă la lacrimi de povestirea anterioară. În orice caz, lui Boccaccio îi place un asemenea joc cu expresii variate, care se datorează puterii lingvistice energice şi inventive a poporului; să ne amintim de pildă felul în care, în nuvela a zecea din cea de-a şasea zi, servitorul lui frate Cipolla, Guccio, e caracterizat în parte direct, în parte de către stăpînul său; tipic exemplu pentru amestecul specific boccaccesc de popularitate şi maliţiozitate subtilă, terminîndu-se cu una din cele mai frumoase şi vaste perioade pe care le-a scris Boccaccio (*ma Guccio Imbratta il quale era* etc.), unde nivelul stilistic trece de la cel mai fermecător lirism (*più vago di stare in cucina che sopra i verdi rami l'usignolo*) la realismul cel mai cras (*grassa e grossa e piccola e mal fatta e con un paio di poppe che parevan due ceston da letame* etc.) şi apoi aproape la înfricoşătorul patetic (*non altramenti che si gitta l'avoltoio alla carogna*), totul întreţesut de maliţiozitatea scriitorului care unifică bucata.

Fără Dante cu greu ar fi fost posibilă o asemenea bogăţie de tonalităţi şi de perspective. Dar din concepţia figural-creştină, de care era pătrunsă imitaţia lumii pămîntesc-umane la Dante şi care i-a dat profunzime şi forţă, nu mai resimţim nimic în cartea lui Boccaccio. Personajele sale trăiesc pe pămînt şi numai pe pămînt; el vede mulţimea fenomenelor nemijlocit ca o bogată lume de forme terestre. Şi era îndreptăţit la aceasta, deoarece n-a intenţionat să scrie o operă mare, gravă, sublimă; cu mult mai multă îndreptăţire decît Dante el numeşte stilul cărţii sale *umilissimo e rimesso* (introducere la ziua a patra), căci Boccaccio scrie într-adevăr ca să distreze pe cei lipsiţi de învăţătură, ca să consoleze şi să înveselească pe *nobilissime donne*, care nu se duc nici la Atena, nici la Roma şi nici la Bologna ca să studieze. Cu foarte mult spirit şi graţie se apără în cuvîntul său de încheiere împotriva celor care pretind că unui om important şi serios (*ad un uom pesato e grave*) nu-i stă bine să scrie o carte atît de plină de glume şi de farse:

Io confesso d'essere pesato, e molte volte de'miei dì esser stato; e perciò, parlando a quelle che pesato non m'hanno, affermo che io non son grave, anzi son io si lieve che io sto a galla nell'acqua: e considerato che le prediche fatte da' frati, per rimorder delle lor colpe gli uomini, il più

oggi piene di motti e di ciance e di scede si veggono, estimai che quegli medisimi non stesser male nelle mie novelle, scritte per cacciar la malinconia delle femmine.[11]

De bună seamă, Boccaccio are dreptate cînd îşi îndreaptă micile lui săgeţi împotriva predicatorilor (le găsim de altfel aproape cu aceleaşi cuvinte, dar cu o cu totul altă tonalitate şi la Dante, *Par.* 29, v. 115); dar el uită sau nu este conştient de faptul că bufoneria vulgară şi naivă a predicilor e o formă desigur acum uşor stricată şi decăzută a realismului figural-creştin (vezi mai sus, pp. 142-145); nu e vorba la el de aşa ceva; şi ceea ce îl justifică din punctul său de vedere („dacă pînă chiar şi predicatorii spun farse şi glume, de ce să nu fac şi eu aceasta într-o carte destinată amuzamentului?"), tocmai asta face ca din punctul de vedere medieval-creştin încercarea lui să pară îndoielnică; ceea ce se îngăduie predicii, pe drept cuvînt, sub semnul figuralităţii creştine (exagerările pot deveni supărătoare, dar dreptul principial este indiscutabil), nu se permite unui autor profan; cu atît mai puţin cu cît opera sa nu este în ultimă instanţă de factură atît de uşoară cum pretinde el; căci doar nu este, pînă la urmă, atît de naivă şi de naturală ca snoavele populare. Dacă ar fi aşa, ar putea fi considerată, din punct de vedere medieval-creştin, ca o dezordine admisibilă, cauzată de viaţa instinctuală şi de necesitatea de a se distra a oamenilor, ca un semn al imperfecţiunii şi slăbiciunii lor; dar nu aceasta e situaţia *Decameronului*. Cartea lui Boccaccio ţine de stilul mijlociu şi, în ciuda graţiei şi caracterului ei facil, prezintă o concepţie bine determinată, care nu este deloc creştină. Nu mă gîndesc într-atît la satirizarea superstiţiilor şi a moaştelor şi nici la glumele blasfemice, ca de pildă expresia *la resurrezion della carne* pentru excitaţia erotică la bărbat (3, 10); toate acestea fac parte din repertoriul snoavelor medievale şi nu trebuie să aibă neapărat o semnificaţie de principiu, deşi au ajuns, firește, să aibă o mare eficacitate propagandistică, de îndată ce a apărut o mişcare anticreştină sau antibisericească; Rabelais de exemplu le utilizează în mod evident ca arme (o glumă blasfemică asemănătoare găsim la finele capitolului 60 din *Gargantua*, unde cuvintele *ad te levavi* din

11. Mărturisesc că sînt un om cu scaun la cap şi greutate şi mulţi m-au pus în cumpănă să vadă cît trag la cîntar; dar celor care n-au avut prilejul să mă cîntărească le spun că nu sînt greu deloc, ba dimpotrivă, atît de uşor, încît plutesc la faţa apei; şi judecînd că predicile rostite de călugări cu scopul de-a înfiera păcatele omeneşti sînt astăzi pline de cuvinte de duh, de glume şi de fleacuri, am socotit că n-ar strica să folosesc şi eu vreo cîteva din ele în povestirile acestea, scrise cu gîndul de-a alunga din sufletul femeilor tristeţea şi urîtul.

Psalmul 24 sînt utilizate într-un sens similar; de unde reiese, pe de altă parte, şi caracterul tradiţional şi de repertoriu al unor astfel de glume; *cf.* de ex. şi *tiers livre*, 31, spre sfîrşit). Concepţia, de fapt importantă, din *Decameron*, care contravine cu necesitate eticii medieval-creştine, este învăţătura despre iubire şi natură, expusă ce-i drept de cele mai multe ori într-un ton frivol, dar totuşi foarte sigur de sine. Este o consecinţă a evoluţiei istorice şi a esenţei creştinismului ca revolta modernă în contra învăţăturilor şi formelor sale de viaţă să-şi încerce cu mult succes forţa practică şi eficacitatea propagandistică în domeniul moralei erotice; aici conflictul dintre dorul de viaţă lumesc şi toleranţa creştină a vieţii devine acut, de îndată ce primul capătă conştiinţă de sine. Doctrinele naturaliste care exaltau viaţa sexuală instinctivă şi cereau liberul ei exerciţiu au jucat un rol important în legătură cu criza teologică de la Paris, încă din cel de al optulea deceniu al secolului al XIII-lea; ele şi-au aflat şi o expresie literară în limba vorbită, în partea a doua din *Romanul Trandafirului* de Jean de Meun. Boccaccio nu are nimic de-a face direct cu aceasta; el nu se ocupă de controversele teologice care au avut loc cu multe decenii în urmă, căci nu e un dascăl semiscolastic, ca Jean de Meun. Morala erotică este la el o transformare a iubirii în gen elevat de curte, coborîtă stilistic cu cîteva trepte mai jos şi orientată exclusiv asupra realităţii senzuale, o iubire terestră fără îndoială. Deasupra cîtorva nuvele mai plutesc licăriri din această iubire elevată de curte, nuvele în care Boccaccio îşi exprimă cel mai clar concepţia sa; astfel, povestea lui Cimone (5, 1), în care se tratează, ca în *Ameto*, tema centrală a educaţiei prin dragoste, denotă limpede descendenţa ei din eposul cavaleresc. Învăţătura după care iubirea este mama tuturor virtuţilor şi a comportării nobile, conferind curaj, siguranţă de sine, capacitate de jertfă şi formînd inteligenţa şi buna creştere este o moştenire a culturii cavalereşti şi a „Noului stil"; este prezentată însă aici ca o morală practică, valabilă pentru toate clasele, iar iubita nu mai apare ca stăpînă inaccesibilă sau întrupare a ideii divine, ci ca obiect al dorinţei sexuale. Se creează astfel pînă şi în amănunte, bineînţeles nu cu totală consecvenţă, un fel de morală a iubirii; se afirmă de pildă că faţă de un al treilea, faţă de un gelos sau faţă de părinţi ori de alte forţe potrivnice iubirii este permisă orice viclenie şi orice înşelătorie, care sînt excluse însă între cei ce se iubesc; dacă frate Alberto se bucură atît de puţin de simpatia lui Boccaccio este din pricină că acesta e un ipocrit şi că n-a dobîndit iubirea madonnei Lisetta prin mijloace cinstite, ci a smuls-o prin perfidie. În *Decameron* se dezvoltă o anumită morală cu substrat în filozofia antică, bazată pe dreptul de a iubi, o morală întru totul pămîntean-practică, ce prin natura ei este duşmană creştinismului. Ea este expusă cu multă graţie şi fără pretenţie doctrinară; căci Boccaccio

nu părăseşte decît rareori nivelul stilistic al amuzamentului frivol; uneori însă o face, şi anume atunci cînd se apără împotriva atacurilor. Aceasta se întîmplă în introducerea la ziua a patra, unde, adresîndu-se femeilor, scrie următoarele:

E, se mai con tutta la mia forza a dovervi in cosa alcuna compiacere mi disposi, ora più che mai mi vi disporrò; perciocchè io conosco che altra cosa dir non potrà alcun con ragione, se non che gli altri et io, che vi amiamo, naturalmente operiamo. Alle cui leggi, cioè della natura, voler contrastare, troppe gran forze bisognano, e spesse volte non solamente in vano, ma con grandissimo danno del faticante s'adoperano. Le quali forze io confesso che io non l'ho nè d'averle disidero in questo; e se io l'avessi, più tosto ad altrui le presterei, che io per me l'adoperassi. Per che tacciansi i morditori, e, se essi riscaldar non si possono, assiderati si vivano; e ne'lor diletti, anzi appetiti corrotti standosi, me nel mio, questa brieve vita, che posta n'è, lascino stare.[12]

Este, cred eu, unul din cele mai ascuţite şi energice pasaje pe care le-a scris Boccaccio pentru a-şi apăra morala erotică. Părerea ce vrea să o exprime exclude orice echivoc; evident este însă şi faptul că nu are greutate. Atare luptă nu poate fi dusă cu seriozitate, doar cu ajutorul cîtorva cuvinte despre neputinţa de a lupta împotriva naturii şi prin cîteva aluzii răutăcioase la adresa viciilor personale ale adversarilor săi; de altfel, Boccaccio nici n-a vrut asta. I se face o nedreptate şi i se aplică un criteriu greşit cînd se compară normele de viaţă relevate de opera sa cu cele ale lui Dante sau cu cele din operele de mai tîrziu ale Renaşterii în plină înflorire. Unitatea figurală a lumii pămînteşti este sfărîmată în clipa în care, la Dante, ajunsese să stăpînească pe deplin realitatea terestră; stăpînirea realităţii în varietatea ei senzuală persistă, dar orînduirea în care era cuprinsă s-a pierdut şi

12. Şi dacă m-am jurat pe vremuri să fiu pe placul vostru în tot ce fac, cu orice chip, apoi acum şi mai vîrtos mă leg să-mi ţin făgăduinţa; căci sînt încredinţat şi ştiu că nimeni n-ar putea să spună pe bună dreptate altceva despre noi cei ce vă iubim, decît că prin aceasta dăm ascultare firii. Ca să te poţi împotrivi legilor ei s-ar cere să ai puteri neomeneşti de mari; şi adeseori, chiar de-i ţii piept, nu numai că trudeşti zadarnic, dar chiar spre răul tău trudeşti. Or, eu, ca să spun drept, puteri de soiul ăsta n-am şi nici n-aş vrea să am; iar dacă le-aş avea, mai bucuros le-aş da împrumut decît să mi le ţin. Aşa că puie-şi lacăt gurii toţi cei care mă latră şi dacă n-au cum se încălzi, trăiască zgribuliţi, cu bucuriile lor, ori mai degrabă aş zice cu poftele lor strîmbe, lăsîndu-mă pe mine, într-acest scurt popas pe care Domnul mi l-a hărăzit pe lume, să mă desfăt cu ale mele.

deocamdată n-a fost cu nimic înlocuită. Ceea ce nu înseamnă, după cum am mai spus, că facem o critică lui Boccaccio, dar trebuie totuşi să reţinem faptul istoric ce trece dincolo de persoana sa: umanismul timpuriu nu posedă, în faţa realităţii vieţii, o constructivă forţă etică; el coboară realismul din nou la nivelul stilistic mijlociu, lipsit de probleme şi de conflicte tragice, care în Antichitatea clasică reprezenta pentru realism graniţa extremă de sus, dîndu-i întocmai ca acolo drept temă principală, ba aproape ca unică temă, erosul. Ce-i drept, găsim aici, fapt despre care nici vorbă nu poate fi într-o cultură de felul celei antice, un nucleu foarte apt a se dezvolta în probleme şi conflicte, un punct de plecare practic pentru mişcarea ce se pregăteşte împotriva culturii medieval-creştine; dar la început, prin sine doar, erosul nu are destulă forţă spre a reprezenta realitatea problematic sau conflictual. De îndată ce vrea să prezinte întreaga realitate complexă a vieţii contemporane, Boccaccio renunţă la unitatea întregului; el scrie o culegere de nuvele în care multe lucruri se află rînduite unul alături de altul, dar sînt ţinute laolaltă numai prin scopul comun al amuzamentului. Problemele politice, sociale şi istorice, pe care figuralismul dantesc le pătrundea pînă în ultimele lor implicaţii şi le topea în realitatea cea mai cotidiană, lipsesc cu totul aici; ce loc ocupă problematica metafizică şi erotică, ce nivel stilistic şi ce profunzime umană ating ele în opera lui Boccaccio putem uşor constata printr-o comparaţie cu Dante.

Există în *Infern* mai multe pasaje în care sufletele damnate sfidează, batjocoresc sau blestemă pe Dumnezeu; aşa de pildă importanta scenă din cîntul 14, în care Capaneus, unul din cei şapte contra Tebei, înfruntă pe Dumnezeu în mijlocul ploii de foc, strigînd: *Qual io fui vivo, tal son morto*[13] – sau gestul batjocoritor al hoţului de odoare sfinte, Vanni Fucci, din cîntul 25, care tocmai a reapărut din metamorfoza îngrozitoare în urma muşcăturii şarpelui. În ambele cazuri e revoltă, o revoltă conştientă, aşa cum o cer istoria, caracterul şi condiţia celor doi damnaţi; la Capaneus avem neînfrînta dîrzenie a revoltei prometeice, supraomenescul potrivnic lui Dumnezeu; la Vanni Fucci, o răutate care din cauza deznădejdii întrece orice măsură. Prima nuvelă a lui Boccaccio (1, 1) conţine povestea notarului vicios şi escroc ser Ciappelletto, care se îmbolnăveşte de moarte în străini, în casa a doi cămătari florentini; gazdele sale, care îi cunosc viaţa ticăloasă, se tem că vor avea de suferit dacă el va muri în casa lor fără spovedanie şi împărtăşanie; ei socotesc însă că împărtăşania îi va fi refuzată dacă va mărturisi tot adevărul. Pentru a-şi scăpa gazdele din această încurcătură, bătrînul muribund înşală pe un preot naiv cu o spovedanie mincinoasă,

13. Şi mort, [strigă,] sînt cum am fost în viaţă.

ridicol de smerită, în care se prezintă ca un om fără prihană şi fără păcate aproape şi totuşi chinuit de scrupule exagerate; el obţine în acest fel nu numai iertarea păcatelor, ci după moartea sa, datorită spuselor preotului, este cinstit ca un sfînt. Deriziunea spovedaniei dinaintea morţii, care, după cum ar trebui să pară firesc, cu greu ar putea fi concepută fără simţăminte profund anticreştine ale aceluia care se face vinovat de ea şi fără o atitudine de principiu a scriitorului faţă de această problemă, fie de a condamna creştineşte, fie de a aproba anticristic, serveşte aici exclusiv la reliefarea a două scene comice cu iz de farsă: spovedania grotescă şi înmormîntarea solemnă a presupusului sfînt. Problema abia dacă e pusă. Ser Ciappelletto se hotărăşte cu multă uşurinţă să acţioneze aşa, doar pentru a-şi scăpa gazdele, printr-un ultim truc şiret, vrednic de trecutul său, de o primejdie iminentă; şi îşi justifică fapta cu o uşurinţă stupidă care dovedeşte că niciodată nu s-a gîndit în mod serios la el şi la Dumnezeu („În timpul vieţii mele l-am jignit de atîtea ori pe Dumnezeu, încît o jignire în plus sau în minus, în faţa morţii, nu mai contează"), şi tot atît de uşuratici, gîndindu-se doar la clipa de faţă, sînt şi cei doi florentini, proprietarii casei, care trag cu urechea la spovedanie şi-şi spun, ce-i drept, unul altuia: ce fel de om mai e şi ăsta, care, bătrîn şi bolnav şi aflîndu-se în faţa morţii, urmînd să se prezinte peste scurt timp în faţa judecăţii lui Dumnezeu, nu renunţă nici acum la fărădelegile lui şi vrea să moară tot aşa cum a trăit – dar îndată după aceea, văzînd că scopul a fost atins şi că omul va fi înmormîntat bisericeşte, nu-şi mai bat capul cu asta. E adevărat pe de altă parte şi e lucru ştiut îndeobşte că foarte mulţi oameni comit faptele cele mai grave fără a avea o convingere deplină, corespunzătoare acestor fapte, doar sub imboldul situaţiei date, în virtutea obişnuinţei, sau în urma unei porniri trecătoare; dar aşteptăm cel puţin de la scriitorul care descrie aceste realităţi un cuvînt care să pună ordine în lucruri. Şi într-adevăr, Boccaccio pune la sfîrşit pe povestitorul Panfilo să ia atitudine prin cîteva cuvinte; dar sînt cuvinte palide, nehotărîte şi lipsite de greutate, nici ale unui ateu, nici ale unui creştin adevărat, aşa cum ar pretinde tema; este de netăgăduit că Boccaccio a povestit monstruoasa întîmplare numai de dragul efectului comic al celor două scene amintite mai sus, evitînd orice problematică serioasă sau luare de atitudine.

În povestea Francescăi da Rimini, Dante a redat măreţia şi adevărul, conform naturii şi stadiului său de dezvoltare; pentru întîia oară în Evul Mediu nu mai avem de-a face cu o aventură, un basm cu zîne, căci lipseşte povestirii cochetăria agreabil-picantă şi ceremonialul iubirii din cultura în stil cavaleresc, şi nu e nici de nerecunoscut înapoia vălului semnificaţiilor esoterice ca în „Noul stil", ci cu o acţiune într-adevăr actuală, în tonalitate sublimă, tot atît de nemijlocit reală ca sugerare a unui destin de pe pămînt,

cît şi ca viziune din lumea de dincolo. În poveştile de dragoste pe care Boccaccio vrea să le prezinte tragic sau nobil (cele mai multe se găsesc printre nuvelele zilei a patra) predomină elementul aventuros şi cel sentimental; aventura nu mai este însă, ca în epica de curte din perioada ei de înflorire şi conform idealului cavaleresc, proba necesară pentru a fi primit într-un cerc restrîns de aleşi (vezi mai sus, pp. 120-123), ci doar elementul fortuit, mereu neaşteptat, al alternării rapide şi violente a evenimentelor. Intenţia de a reliefa aventura fortuită poate fi demonstrată chiar şi în nuvelele relativ sărace în fapte, de pildă prima nuvelă din ziua a patra, cu Guiscardo şi Ghismonda. Dante n-a găsit de cuviinţă să amintească împrejurările în care Francesca şi Paolo au fost descoperiţi de către soţ; el dispreţuieşte în faţa unei astfel de teme orice migală în elaborarea unui fapt accidental, şi scena pe care o descrie, cea a lecturii în comun a cărţii, este cea mai obişnuită scenă din lume, interesantă numai prin ceea ce declanşează. Boccaccio foloseşte o bună parte din textul său pentru a prezenta procedeul, complicat de aventuros, la care trebuie să recurgă îndrăgostiţii spre a putea sta nestînjeniţi împreună şi fortuita coincidenţă a împrejurărilor care duc la descoperirea lor de către bătrînul Tancredi. Sînt aventuri ca în romanul cavaleresc, ca povestea de dragoste dintre Cligès şi Fenice de pildă, din romanul lui Chrétien de Troyes; dar atmosfera de basm a eposului cavaleresc s-a risipit şi etica probei cavalereşti a devenit o morală naturală şi erotică generală, care se manifestă deosebit de sentimental. La rîndul său, elementul sentimental, legat adeseori de motive senzuale (inima iubitei, şoimul) amintind de cele din basme, este înzestrat în majoritatea cazurilor cu un exces de retorică; să ne gîndim de pildă la lunga cuvîntare în care Ghismonda se apără. Toate aceste nuvele sînt lipsite de o unitate stilistică hotărîtă, ele sînt prea pline de aventură şi elemente de basm spre a fi reale, prea terestre şi prea retorice ca basm şi mult prea sentimentale pentru a fi tragice. Nuvelele care urmăresc tragicul nu au caracter imediat nici în ceea ce priveşte realitatea, nici sentimentul; ele sînt, după cum se spune, mişcătoare.

Tocmai în pasajele în care Boccaccio încearcă să pătrundă la problematic sau la tragic se vede neclaritatea şi nesiguranţa concepţiei sale preumaniste. Realismul său, liber, bogat şi plin de măiestrie în stăpînirea fenomenelor, cu totul natural în limitele stilului mijlociu, devine lînced şi superficial de îndată ce atinge problematicul sau tragicul. În *Comedia* lui Dante, interpretarea figural-creştină a dat viaţă realismului uman-tragic, ajungînd să fie distrusă ea însăşi; dar şi realismul tragic s-a pierdut iarăşi, la rîndul său; spiritul lumesc al unor oameni ca Boccaccio era încă prea nesigur şi instabil pentru a oferi o bază care să permită, asemenea interpretării figurale, să se ordoneze, să se explice şi să se prezinte ca reală lumea în totalitatea ei.

X

Madame du Chastel

Antoine de La Sale, originar din Provenţa, tip de cavaler din epoca feudală tîrzie, soldat, slujbaş la curte, preceptor de prinţi, expert în materie de heraldică şi turnire, s-a născut pe la 1390 şi a murit după 1461. Şi-a petrecut cea mai mare parte a vieţii în serviciul dinastiei de Anjou care a luptat pînă către 1440 pentru domnia în regatul Neapolului, avînd însă în acelaşi timp posesiuni întinse şi în Franţa; şi-a părăsit stăpînii în 1448, pentru a se ocupa de educaţia fiilor contelui de Saint-Pol, Louis de Luxembourg, care a jucat un rol important în relaţiile schimbătoare dintre regii Franţei şi ducii de Burgundia. Antoine de La Sale a participat în tinereţea sa la o expediţie portugheză în Africa de Nord, a stat de multe ori cu angiovinii în Italia, cunoştea curţile din Franţa şi Burgundia. Se pare că şi-a început activitatea scriitoricească cu compendii pentru elevii săi princiari şi poate că pe această cale şi-a descoperit talentul şi înclinaţia de povestitor. Cea mai cunoscută operă a sa este un roman erotic şi pedagogic, *L'Hystoyre et plaisante cronique du Petit Jehan de Saintré*, poate cel mai viu document literar din epoca feudalismului tîrziu în Franţa. O bucată de vreme i-au fost atribuite şi alte lucrări, ca *Les Quinze joyes du mariage* şi *Cent nouvelles nouvelles*, deşi aceste două lucrări nu au nimic din specificul uşor de sesizat al lui La Sale; în ultimul timp, majoritatea cercetătorilor (începînd cu lucrarea lui W. Söderhjelm despre nuvela franceză în secolul al XV-lea, Paris, 1910) par să fi renunţat la aceasta.

Era în vîrstă de vreo 70 de ani cînd a compus o scriere consolatoare pentru o doamnă ce-şi pierduse primul său copil. Această scriere, *Le Réconfort de Madame du Fresne*, a fost publicată de J. Nève în lucrarea sa închinată lui Antoine de La Sale (Paris şi Bruxelles, 1903, 101-155). Ea începe cu o caldă introducere, care, în afară de sfaturi pioase, citate din Biblie, din Seneca şi din Bernard de Clairvaux, mai conţine şi basmul cămăşii mortuare şi elogiul unui sfînt contemporan, mort cu puţin timp înainte; urmează apoi două povestiri închinate curajului matern. Dintre povestiri, cea dintîi este de departe cea mai importantă. În ea se relatează, de altfel cu multe erori şi confuzii, un episod din Războiul de o sută de ani.

Conduşi de prinţul negru, englezii asediază cetatea Brest, iar seniorul du Chastel, care avea comanda ei, se vede în cele din urmă constrîns să încheie un acord, în care se prevede că va preda prinţului fortăreaţa la un anumit termen, dacă pînă atunci nu capătă ajutoare; ca ostatic predă pe unicul său fiu în vîrstă de treisprezece ani; în aceste condiţii, prinţul încheie armistiţiul. Cu patru zile înainte de termen intră în port un vas cu provizii; bucuria este mare şi comandantul trimite un sol la prinţ, cu cererea de a-i înapoia ostaticul, deoarece a primit ajutoare, şi rugîndu-l în acelaşi timp, după obiceiul cavaleresc, să se servească după dorinţă din proviziile sosite. Plin de mînie că prada mult rîvnită şi aproape sigură îi scapă, prinţul nu recunoaşte sosirea proviziilor ca un ajutor în sensul acordului şi cere predarea fortăreţei la termenul fixat; altfel, ostaticul nu va fi înapoiat. Diferitele etape ale întîmplării sînt povestite foarte amănunţit, puţin obositor, cu redarea exactă a ceremonialului intrării solilor care aduc diferite veşti; cum prinţul trimite mai întîi un răspuns negativ, dar nu tocmai clar; cum seniorul du Chastel, presimţind ceva rău, îşi adună rudele şi prietenii să se sfătuiască, iar aceştia la început se uită doar unul la altul, fără a spune nimic, căci nici unul nu vrea să vorbească cel dintîi; nici unul nu vrea să creadă cu adevărat că prinţul ia lucrurile prea serios; nici unul nu vrea să dea un sfat, deşi ar fi cazul: *Touteffoiz, conclurent que rendre la place, sans entier deshonneur, à loyalement conseillier, n'en veoient point la fachon*[1]. Ni se povesteşte apoi cum în timpul nopţii soţia comandantului observă că acesta este necăjit şi află în cele din urmă de la el adevărul; cum leşină după aceea; cum în ziua premergătoare termenului, solii prinţului apar cu cererea expresă de a se îndeplini acordul; cum sînt primiţi şi concediaţi cu un ceremonial şi o politeţe în contradicţie cu conţinutul duşmănos al cuvintelor schimbate; cum seniorul du Chastel arată rudelor şi prietenilor săi o mină veselă şi hotărîtă; cum însă în timpul nopţii, singur cu soţia sa, în pat, îşi pierde cumpătul şi cade cu totul pradă disperării. Iată deci punctul culminant al povestirii:

Madame, qui de l'autre lez son très grand dueil faisoit, voyant perdre de son seigneur l'onneur ou son très bel et gracieux filz, que au dist de chascun, de l'aaije de XIII ans ne s'en trouvoit ung tel, doubta que son seigneur n'en preist la mort. Lors en son cuer se appensa et en soy meismes dist: Helasse moy dollente! se il se muert, or as-tu bien tout perdu. Et en ce penssement elle l'appella. Mais il riens n'entendit. Alors elle, en s'escriant, lui dist:

1. Totuşi, ajunseră la părerea că a preda cetatea, fără necinstire întru totul, cu drept cuvînt ei nu vedeau în ce chip a-l sfătui.

„Ha ! Monseigneur, pour Dieu, aiez pitié de moy, vostre povre femme, qui sans nul service reprouchier, vous ay sy loyalment amé, servy et honnouré, vous à jointes mains priant que ne veuillez pas vous, nostre filz et moy perdre a ung seul cop ainssy". Et quant le sire entend de Madame son parler, à chief de pièce luy respondit : „Helasse, m'amye, et que est cecy ? Où est le cuer qui plus ne amast la mort que vivre ainssi où je me voy en ce très dur party ? ". Alors, Madame, comme très saige et prudente, pour le resconfforter, tout-à-cop changea son cruel dueil en très vertueulx parler et lui dist : „Monseigneur, je ne diz pas que vous ne ayez raison, mais puisque ainssi est le voulloir de Dieu, il vuelt et commande que de tous les malvaiz partis le mains pire en soit prins". Alors, le seigneur lui dist : „Doncques, m'amye, conseilliez moy de tous deux les mains pire à vostre advis". – „A ! Monseigneur, dist-elle, il y a bien grant choiz. Mais de ceste chose, à jointes mains vous supplie, pardonnez moy, car telles choses doivent partir des nobles cuers des vertueulx hommes et non pas des femelins cuers des femmes qui, par l'ordonnance de Dieu, sommes à vous, hommes, subgettes, especialement les espousz et qui sont meres des enffants, ainssi que je vous suis et à nostre filz. Sy vous supplie, Monseigneur, que de ce le congnoissance ne s'estende point à moy." – „Ha, m'amye, dist-il, amour et devoir vuellent que de tous mes principaulx affaires, comme ung cuer selon Dieu en deux corps, vous en doye deppartir, ainssi que j'ay toujours fait, pour les biens que j'ay trouvez en vous. Car vous dictes qu'il y a bien choiz. Vous estes la mere et je suis vostre mary. Pourquoy vous prie à peu de parolles que le choiz m'en declairiez." Alors, la très desconffortee dame, pour obeir luy dit : „Monseigneur, puisque tant voullez que le chois vous en die" – alors renforca la prudence de son cuer par la très grande amour que elle à lui avoit, et lui dist : „Monseigneur, quoy que je dye, il me soit pardonné ; des deux consaulx que je vous vueil donner, Dieux avant, Nostre Dame et monseigneur saint Michiel, que soient en ma pensee et en mon parler. Dont le premier est que vous laissiez tous vos dueilz, vos desplaisirs et vos penssers, et ainssy feray-je. Et les remettons tous ès mains de nostre vray Dieu, qui fait tout pour le mieulx. Le IIme et derrain est que vous, Monseigneur, et chascun homme et femme vivant, savez que, selon droit de nature et experience des yeulx, est chose plus apparante que les enfans sont filz ou filles de leur meres qui en leurs flans les ont portez et enffantez que ne sont de leurs maris, ne de ceulx à qui out les donne. Laquelle chose, Monseigneur, je dis pour ce que ainssi nostre filz est plus apparant mon vray filz qu'il n'est le vostre, nonobstant que vous en soyez le vray pere naturel. Et de ce j'en appelle nostre vray Dieu à tesmoing au très espouventable jour du jugement. Et car pour ce il est mon vray filz, qui

moult chier m'a cousté à porter l'espasse de IX mois en mes flans, dont en ay receu maintes dures angoisses et par mains jours, et puis comme morte à l'enffanter, lequel j'ay sy chierement nourry, amé et tenu chier jusques au jour et heure que il fut livré. Touttefoiz ores, pour toujours mais, je l'abandonne ès mains de Dieu et vueil que jamais il ne me soit plus riens, ainssi que se jamais je ne le avoye veu, ains liberalement de cuer et franchement, sans force, contrainte, ne viollence aucune, vous donne, cede et transporte toute la naturelle amour, l'affection et le droit que mere puelt et doit avoir à son seul et très amé filz. Et de ce j'en appelle à tesmoing le trestout vray et puissant Dieu, qui le nous a presté le espasse de XIII ans, pour la tincion et garde de vostre seul honneur, à tous jours mais perdu se aultrement est. Vous ne avez que ung honneur lequel après Dieu, sur femme, sur enffans et sur toutes choses devez plus amer. Et sy ne avez que ung seul filz. Or advisez duquel vous avez la plus grande perte. Et vrayement, Monseigneur, il y a grant choiz. Nous sommes assez en aaige pour en avoir, se à Dieu plaist ; mais vostre honneur une foiz perdu, lasse, jamais plus ne le recouvrerez. Et quant mon conseil vous tendrez, les gens diront de vous, mort ou vif que soiez : C'est le preudomme et très loyal chevallier. Et pour ce, Monseigneur, sy très humblement que je scay, vous supplie, fetes comme moy, et en lui plus ne pensées que se ne l'euissiez jamaiz eu ; ains vous resconffortez, et remerciez Dieu de tout, qui le vous a donné pour votre honneur rachetter".

Et quant le cappitaine oist Madame si haultement parler, avec un contemplatif souspir, remercia Jhesus-Crist, le très hault et puissant Dieu, quant du cuer de une femeline et piteuse creature partoient sy haultes et sy vertueuses parolles comme celles que Madame disoit, ayant ainssy du tout abandonné la grant amour de son seul et très aimé filz, et tout pour l'amour de lui. Lors en briefves parolles luy dist : „M'amye, tant que l'amour de mon cuer se puelt estendre, plus que oncques mais vous remercie du très hault et piteux don que m'avez maintenant fait. J'ay ores oy la guette du jour corner, et ja soit que ne dormissions à nuit, sy me fault-il lever ; et vous aucum peu reposerez". – „Reposer, dist-elle, hellas, Monseigneur, je n'ay cuer, œul, ne membre sur mon corps qui en soit d'accord. Mais je me leveray et yrons à messe tous deux remerchier Nostre Seigneur de tout."[2]

2. Doamna, care în celălalt pat mare jale purta, văzînd pierind fie cinstea domnului ei, fie preafrumosul şi gingaşul ei fiu care, pe spusele oricui, seamăn nu avea la vîrsta de 13 ani, se temea că domnul ei să se îndemne la moarte. Atunci înlăuntrul inimii gîndi şi sie-şi zise : „Vai, biata de mine ! Dacă el moare, atunci tu aievea totul pierdut-ai". Şi în acest gînd, ea îl chemă. Dar el aievea nimic nu auzi.

După această scenă, povestirea se prelungeşte încă destul de mult: solii prinţului apar încă o dată, pretinzînd predarea cetăţii şi ameninţînd cu execuţia băiatului, dar sînt respinşi; apoi comandantul hotărăşte să încerce

---

Atunci ea strigînd îi spuse: „Ah! Stăpînul meu, pre Dumnezeu, fie-ţi milă de mine, biata domniei tale soţie, care, fără mustrare la nici o slujire, te-a iubit, slujit şi cinstit cu inimă dreaptă, pe domnia ta cu mîini împreunate rogu-te să nu vrei astfel a te pierde pe domnia ta, pe fiul nostru şi pe mine dintr-o singură lovitură". Şi cînd domnia sa aude a doamnei grăire, pînă la urmă răspunde: „Vai, iubita mea, şi cum aşa? Unde este inima care să nu iubească mai mult moartea decît a trăi cum mă văd în această grea cumpănă?". Atunci doamna preacuminte şi veghetoare, ca să-l îmbărbăteze, dindată schimbă crunta ei mîhnire în cuvînt virtuos şi-i zice: „Stăpînul meu, eu nu spun că nu ai dreptate, dar dacă aşa este vrerea lui Dumnezeu, El vrea şi porunceşte ca din toate relele păsul cel mai puţin rău să fie ales". Atunci domnia sa îi zice: „Aşadar, iubita mea, sfătuieşte-mă, din cele două, care este cel mai puţin rău după părerea domniei tale". – „A! Stăpînul meu, spuse ea, este negreşit mare alegere. Dar despre ăst lucru, cu mîinile împreunate rogu-te de mă iartă, căci asemenea lucruri trebuie să pornească din falnicele inimi ale virtuoşilor bărbaţi şi nu din cele inimi muiereşti de soţii, care, din orînduirea dumnezeiască, ale voastre sîntem, bărbaţilor supuse, mai cu seamă cele cununate şi care sînt mame de copii, cum îţi sînt eu şi fiul domniei tale îmi este. Şi rogu-te, stăpînul meu, ca ştire despre aceasta să nu ajungă pînă la mine." – „Ah, iubito, spune el, dragostea şi datoria vor ca din toate trebile mele de căpetenie eu parte să-ţi fac, ca o inimă, după Dumnezeu, în două trupuri, după cum totdeauna făcut-am cu bunurile găsite în domnia ta. Căci spui că este neapărat alegere. Eşti mamă şi eu sînt soţul domniei tale. De aceea te rog, în puţine cuvinte să-mi arăţi alegerea." Atunci, mult amărîta doamnă, ca să se supuie, îi spune: „Stăpînul meu, deoarece vrei atît de mult să-ţi spun alegerea" – şi atunci îşi întări veghea inimii sale pentru marea iubire ce lui îi purta, şi îi spune: „Stăpînul meu, orice aş zice să-mi fie iertat. În amîndouă sfaturile ce vreau să-ţi dau, Dumnezeu înainte, Maica Domnului şi Domnia Sa Sfîntul Mihai fie în gîndurile şi vorba mea. Întîiul din ele este să laşi toate îndolierile, necazurile şi gîndurile domniei tale, şi aşa face-voi şi eu. Să le dăm pe toate în mîinile adevăratului nostru Dumnezeu, care toate le face pe cît mai bine. Al doilea şi cel de pe urmă este că domnia ta, stăpînul meu, şi fiecare bărbat şi femeie în viaţă ştiţi că, după dreptul firesc şi iscuşenia ochilor, lucru mai vădit este că copiii sînt fiii sau fetele mamelor lor, care în pîntecele lor i-au purtat şi născut, decît sînt ai soţilor lor sau ai celor cărora li se dau. Lucru care-l spun, stăpînul meu, fiindcă astfel este fiul nostru aievea mai vădit fiul meu decît este al domniei tale, cu toate că îi eşti adevăratul tată din fire. Iar la aceasta, martor chem pe adevăratul nostru Dumnezeu la mult înspăimîntătoarea zi a judecăţii. Şi fiindcă este aievea fiul meu, care tare scump m-a costat să-l port timp de nouă luni în pîntec, de la care avut-am adesea aspre spaime şi în zile multe, apoi cît a muri la facere, pe care l-am hrănit cu atîta

o ieşire salvatoare; după aceea locul acţiunii se mută în tabăra duşmană, unde prinţul porunceşte ca băiatul, în lanţuri, să fie condus spre locul execuţiei, iar pe solul seniorului du Chastel (care se numeşte de asemenea Chastel) îl sileşte, în ciuda împotrivirii lui, să se alăture cortegiului; ni se mai povesteşte cum în fortăreaţă soţia comandantului vrea să-l împiedice pe acesta să încerce ieşirea şi leşină, în timp ce paznicii observă reîntoarcerea detaşamentelor duşmane, care au condus copilul la locul execuţiei, încît oricum este prea tîrziu pentru acţiunea plănuită; cum comandantul dispune ca soţia lui să fie aşezată pe pat şi o consolează; cum solul cu numele de Chastel revine în fortăreaţă, relatînd comandantului cele întîmplate, prilej de a repeta, într-o formă puţin schimbată, multe din faptele redate înainte; voi reproduce aici totuşi textual descrierea morţii copilului, aşa cum o povesteşte solul:

---

drag, iubit şi ţinut cu drag pînă în ziua şi în ceasul cînd fu predat. Totuşi de azi, şi pe totdeauna, îl dau în mîinile lui Dumnezeu şi vreau ca pe veci nimic să nu-mi mai fie, ca şi cum de istov nu l-aş fi văzut, şi îţi dau din voia inimii şi curat, nesilit, necăznit, fără nici o siluire, strămut şi las întreagă iubirea firii, dragostea şi dreptul pe care mama poate şi trebuie să aibă pre singurul şi preaiubitul său fiu. Şi la aceasta chem martor cel atotadevărat şi puternic Dumnezeu, care ni l-a împrumutat timp de 13 ani, singur spre paza şi apărarea cinstei domniei tale, pierită pe cîte zile a veci, dacă altfel este. Nu ai decît o cinste, care, după Dumnezeu, mai mult decît soţie, decît copii şi decît toate cele trebuie să o iubeşti. Şi nu ai decît un singur fiu. Iară cată de la care duci pierdere mai mare. Şi cu adevărat, stăpînul meu, mult de ales se află. Sîntem încă în vîrstă să mai avem, dacă-i pe placul lui Dumnezeu; dar cinstea dumitale, o dată pierită, vai, nicicînd nu o vei mai găsi. Şi dacă sfatul meu vei asculta, oamenii vor spune, fi-vei mort sau viu: Este viteazul şi foarte dreptul cavaler. De aceea, stăpîne al meu, cît de smerit pot eu şti, rogu-te, fă ca mine şi nu te mai gîndi la el, ca şi cum nu l-ai fi avut de istov; şi ai să te întăreşti şi să mulţumeşti lui Dumnezeu pentru tot, care El ţi l-a dăruit spre a-ţi răscumpăra cinstea".

Şi cînd căpitanul auzi pe doamna atît de semeţ vorbind, cu suspin îngîndurat mulţumi lui Isus Cristos, preaslăvit şi puternic Dumnezeu, cînd din inima unei făpturi muiereşti şi pătimite porneau atît de înălţate şi virtuoase cuvinte cum erau cele ce spunea doamna, în ăst fel părăsind cu totul marea iubire pentru singurul şi preaiubitul ei fiu, şi totul din iubire pentru el. Atuncea, cu puţine vorbe îi spune: „Iubita mea, atît cît dragostea inimii mele poate să se întindă, mai mult decît oricînd îţi mulţumesc pentru darul presus şi miluit pe care făcutu-mi-l-ai acuma. Am şi auzit goarna pazei de zi şi, cu toate că nu vom fi dormit noaptea, trebuie să mă scol; şi dumneata oarecum te vei hodini". – „Hodini, spune ea, vai, stăpînul meu, nu am inimă, ochi, mădular pe trupul meu care să se potrivească în aceasta, dar mă voi scula şi ne vom duce amîndoi la slujbă să mulţumim pentru toate Domnului nostru."

Mais l'enffant qui, au resconffort des gardes, cuidoit que on le menast vers le chastel, quand il vist que vers le mont Reont alloient, lors s'esbahist plus que oncques mais. Lors tant se prist à plourer et desconfforter, disant à Thomas, le chief des gardes : „Ha ! Thomas, mon amy, vous me menez morir, vous me menez morir ; hellas ! vous me menez morir ! Thomas, vous me menez morir ! hellas ! monsieur mon pere, je vois morir ! hellas ! madame ma mere, je vois morir, je vois morir ! hellas, hellas, hellas, je vois morir, morir, morir, morir ! ". Dont en criant et en plourant, regardant devant et derrière et entour lui, à vostre coste d'arme que je portoye, lasse my ! et il me vist, et quant il me vist, à haute voix s'escria, tant qu'il peust. Et lors me dist : „Ha ! Chastel, mon amy, je voiz morir ! hellas ! mon ami, je voiz morir ! ". Et quant je ainssi le oys crier, alors, comme mort, à terre je cheys. Et convint, par l'ordonnance, que je fusse emporté après luy, et là, à force de gens, tant soustenu que il eust prins fin. Et quant il fust sur le mont descendu, là fust un frere qui, par belles parolles esperant en la grâce de Dieu, peu à peu le eust confessé et donné l'absolucion de ses menus pechiez. Et car il ne povoit prendre la mort en gré, lui convint tenir le chief, les bras et les jambes lyez, tant se estoit jusques aux os des fers les jambes eschiees, ainsi que depuis tout me fut dit. Et quand ceste sy très cruelle justice fut faitte, et à chief de piece que je fus de pasmoison revenu, lors je despouillay vostre coste d'armes, et sur son corps la mis...[3]

---

3. Dar copilul care, alinat de paznici, credea că-l duc spre cetate, cînd văzu că mergeau spre muntele Réont, atunci se îngrozi şi mai mult ca înainte. Şi prinse a plînge şi a se deznădăjdui, spunînd lui Thomas, fruntaşul paznicilor: „Ah, Thomas, prietenul meu, mă duceţi la moarte, mă duceţi la moarte, vai, mă duceţi la moarte ! Thomas, mă duceţi la moarte ! Vai ! tată, domnia ta, mă duc la moarte ! vai ! mamă, domnia ta, mă duc la moarte, mă duc la moarte ! vai, vai, vai, mă duc la moarte, la moarte, la moarte, la moarte !". Strigînd şi plîngînd, uitîndu-se înainte, înapoi, în jurul lui, la pieptarul cu scutul domniei tale pe care îl purtam, nefericit de mine, şi mă văzu, şi cînd mă văzu, strigă cît putu de tare. Şi atunci îmi spuse: „Ah, Chastel, prietenul meu, mă duc la moarte ! Vai ! prietenul meu, mă duc la moarte ! ". Şi cînd l-am auzit aşa, căzui atunci ca mort la pămînt. Şi silit din poruncă să fiu tîrît după el, stam sprijinit pe loc de strînsoarea mulţimii, pînă el se sfîrşi. Şi cînd a fost pe munte dus, fu un călugăr care, cu vorbe frumoase, sperînd în mila lui Dumnezeu, cu încetul îl spovedi şi l-a iertat de micile lui păcate. Şi fiindcă nu putea să întîmpine de bunăvoie moartea, trebui să i se ţie capul şi picioarele şi braţele legate, încît fiarele pînă la os erau pătrunse, cum îmi fu totul spus pe urmă. Şi cînd această prea cruntă dreptate fu făcută şi dindată ce mi-am venit din leşin, trăsei pieptarul cu scutul domniei tale şi le pusei peste trupul său...

Solul îşi termină povestirea cu vorbele amare schimbate între el şi prinţ cînd a cerut şi a obţinut cadavrul copilului. După ce aude toate acestea, seniorul rosteşte o rugăciune:

Beaux sires Dieux, qui le me avez jusques à aujourd'uy presté, vueillez en avoir l'âme et lui pardonner de ce que il a la mort mal prinse en gré, et à moi aussi, quant pour bien faire l'ay mis en ce party. Hellasse! povre mere, que diras-tu quant tu saras la piteuse mort de ton chier filz, combien que pour moy tu le avoyes de tous poins abandonné pour acquittier mon honneur. Et, beau sires Dieux, soiez en ma bouche pour l'en resconforter.[4]

Urmează apoi înmormîntarea solemnă şi scena în care comandantul comunică soţiei sale, la masă, în prezenţa mai multor persoane, moartea copilului, căci pînă atunci îi ascunsese cele întîmplate; ea rămîne stăpînă pe sine. Cîteva zile mai tîrziu, prinţul trebuie să ridice asediul; comandantul găseşte un prilej de a ataca cu succes, făcînd un număr considerabil de prizonieri. Pe doisprezece dintre aceştia, cei mai nobili, care vor să se răscumpere cu sume mari de bani, porunceşte să-i spînzure de o spînzurătoare mare, vizibilă de la distanţă; celorlalţi li se scoate ochiul drept, li se taie urechea dreaptă şi mîna dreaptă şi sînt trimişi înapoi:

Allez à vostre seigneur Herodes, et luy dittes de par vous grant mercis des autres yeulx, oreilles et poings senestres que je vous laisse, pour ce que il donna le corps mort et innocent de mon filz à Chastel mon herault.[5]

Textul, pe care l-am reprodus ceva mai amănunţit – în parte fiindcă tocmai în bogăţia amănuntelor rezidă în bună măsură caracteristica sa, în parte fiindcă nu e atît de la îndemîna majorităţii cititorilor ca textele analizate pînă acum –, este cu peste un secol mai nou decît *Decameronul* lui Boccaccio; pare însă incomparabil mai medieval şi mai nemodern. Impresia aceasta generală e spontană şi foarte puternică în cititor; voi încerca să evidenţiez elementele care o provoacă.

4. Stăpîne, mîndru Dumnezeu, care pînă în ziua de azi cu împrumut mi l-ai dat, vroieşte să iei la tine sufletul lui şi să-i ierţi că a primit moartea în silă şi pe mine de asemenea cînd, pentru a face bine, l-am pus în astă cumpănă. Vai! biată mamă, ce vei spune cînd vei afla jalnica moarte a scumpului tău fiu, cu toate că tu întru totul îl părăsiseşi ca să mîntui cinstea mea. Şi, Doamne, mîndru Dumnezeu, fii în a mea gură ca s-o alin.
5. Duceţi-vă la al vostru stăpîn Irod şi spuneţi-i de la voi mare mulţumită pentru ceilalţi ochi, urechi şi pumni din stînga, pe care vi-i las pentru că a dat trupul mort şi nevinovat al fiului meu lui Chastel, crainicul meu.

În ceea ce priveşte forma, atît sintaxa, cît şi compoziţia întregului nu au nimic din flexibilitatea, varietatea, claritatea şi ordinea antichizant--umanistică. Propoziţiile nu sînt, ce-i drept, construite în mod predominant paratactic, dar hipotaxa este adeseori stîngace, plină de o emfază greoaie şi uneori neclară în ceea ce priveşte verigile de legătură. O propoziţie ca cea care urmează, din cele rostite de soţie: *Et car pour ce il est mon vray filz, qui moult chier m'a cousté à porter l'espasse de IX mois en mes flans, dont en ay receu maintes dures angoisses et par maints jours, et puis comme morte à l'enffanter, lequel j'ay si chierement nourry, amé et tenu chier jusques au jour et heure que il fut livré* – prezintă deja în lanţul copulelor relative o neclaritate a raporturilor de apartenenţă; cuvintele *et puis comme morte à l'enffanter* cad în afara ordinii sintactice, în timp ce întreg pasajul nu este conceput ca o manifestare afectiv-dezordonată, ci ca o cuvîntare îngrijită, solemnă. Solemnitatea obositoare, ceremonialul pompos al acestui stil se bazează în ultimă instanţă tot pe tradiţii retorice antice, dar pe transformarea lor pedantă din Evul Mediu, nu pe înnoirea umanistică a caracterului lor iniţial. Tot de aceasta ţine şi acumularea solemn invocatoare de expresii sinonime sau aproape sinonime cu *nourry, amé et tenu chier*, pe care le întîlnim la fiecare pas, de pildă chiar într-una din propoziţiile imediat următoare: *liberalement de cuer et franchement, sans force, contrainte ne violence aucune, vous donne, cede et transporte toute la naturelle amour, l'affection et le droit...* Ceea ce ne aminteşte de stilul pompos al documentelor juridice şi de stat, cu care se potrivesc minunat şi numeroasele invocaţii în numele lui Dumnezeu, al Fecioarei şi sfinţilor. Ca şi în astfel de documente solemne, problema propriu-zisă e introdusă adesea printr-o mulţime de formule, de apelative, de determinări adverbiale şi uneori chiar de o întreagă paradă de propoziţii pregătitoare, încît apare ca un principe sau un rege, precedat de soli, gărzi personale, demnitari de la curte şi purtători de steaguri. Discuţia din timpul nopţii oferă suficiente exemple pentru aceasta, iar altele apar în continuare, cînd heralzii îşi aduc mesajele şi, deşi în ultimul caz procedeul rezultă cu necesitate din obiect, este totuşi imposibil să nu observăm cu cîtă plăcere îl savurează La Sale, ori de cîte ori are ocazia. Cînd citim: *Monseigneur le cappitaine de ceste place, nous, comme officiers d'armes et personnes publicques, de par le prince de Galles, nostre trés redoubté seigneur, ceste foiz pour toutes à vous nous mande, de par sa clemence de prince, vous signiffier, adviser et sommer...*[6], este evident că,

6. Domniei sale căpitanului acestei cetăţi, noi, ca fruntaşi de oşti şi slujbaşi obşteşti, din partea prinţului de Galia, stăpînul nostru mult temut, care ne trimite pe noi la domniile voastre prin mila sa de domn, o dată pentru totdeauna, să vă învederăm, înştiinţăm şi să vă chemăm.

în chiar momentul în care este zguduit şi profund indignat din cauza cruzimii prinţului, La Sale scrie cu încîntare aceste emfatice fraze de ceremonial, confuze însă din punct de vedere sintactic. Şi cu aceasta am spus clar: limba lui are caracter ceremonios, şi tot ce are caracter ceremonios este neumanistic. Solida orînduire socială a vieţii, în care toate îşi au şi îşi păstrează locul şi forma lor, se oglindeşte în retorica solemnă, complicată, plină de formule, supraîncărcată de gesturi şi de invocaţii. Fiecare personaj are apelativul care îi aparţine: doamna du Chastel numeşte pe soţul ei *Monseigneur*, acesta îi spune *m'amye*; fiecare personaj face gestul potrivit locului său în societate şi împrejurării, ca după un model etern, fixat pentru totdeauna (*à jointes mains vous supplie*); cînd prinţul obligă pe solul comandantului să asiste la execuţia băiatului (scena este povestită de două ori), aceasta sună în modul următor: *...alors, en genoulx et mains jointes je me mis et lui dis: „A! très redouté prince, pour Dieu, souffrez que la clarté de mes malheureux yeux ne portent pas à mon très dollent cuer la très piteuse nouvelle de la mort de l'innocent filz de mon maistre et seigneur; il souffist bien trop se ma langue, au rapport de mes oreilles, le fait à icelui monseigneur vrayement". Lors dist le prince: „Vous yrez, veuillies ou non"*[7]. Tradiţia în mijlocul căreia ne aflăm aici devine cel mai clar sesizabilă în pasajele deosebit de solemne unde, după cum am spus adineaori, problema propriu-zisă este înconjurată de formule introductive solemne ca de o centură de fortificaţii. În asemenea pasaje avem de-a face evident cu formaţii din perioada de decădere a Antichităţii tîrzii, care au fost preluate şi dezvoltate de către cultura feudală din perioada medievală timpurie; în limbile vulgare, tradiţia se întinde de la retorica puternică şi grandioasă a *Jurămintelor de la Strasbourg* pînă la preambulele decretelor regale (*Louis, par la grâce de Dieu*[8] etc.). În ceea ce priveşte structura naraţiunii, cu greu se poate vorbi despre o ordine conştientă; încercarea de a relata în mod cronologic duce la multe confuzii şi repetări; şi chiar dacă ţinem cont de faptul că autorul era un om bătrîn (stilul operei denotă în oarecare măsură prolixitatea senilă), caracterul paratactic şi uşor confuz al compoziţiei poate fi întîlnit şi în romanul micuţului Jehan de Saintré, scris cu cîţiva ani înainte; e un stil

7. ...atunci, în genunchi, cu mîini împreunate, m-am pus şi i-am spus: „Ah, mult temute prinţ, pentru Dumnezeu, îngăduie ca lumina nenorociţilor mei ochi să nu poarte pînă la mîhnita mea inimă prea jalnica veste a morţii nevinovatului fiu al stăpînului şi domnului meu; de ajuns că limba mea, vestită de urechile mele, o rosteşte aievea acelui stăpîn al meu". Atunci zise prinţul: „Vei merge, de vrei sau nu vrei".
8. Ludovic, din mila lui Dumnezeu...

cronicăresc în care evenimentele sînt enumerate unul după altul, sărindu-se adesea şi destul de brusc de la o scenă la alta; naivitatea acestui procedeu se evidenţiază încă prin formula care însoţeşte fiecare salt de acest fel: să lăsăm acum acestea şi să ne întoarcem la cele dinainte. Amestecul de pompozitate lingvistică greoaie şi de enumerări naive dă impresia unei trenante monotonii ritmice, nu lipsită de grandoare; este un fel de stil sublim, feudal însă, neumanistic, neclasic şi cu totul medieval.

Aceeaşi impresie de feudalitate rezultă şi din conţinutul celor povestite, şi vreau să atrag aici atenţia în mod special cît de frapant este pentru un cititor modern faptul că un eveniment politico-militar, care face parte dintr-o conexiune istorică binecunoscută nouă, e considerat pur şi simplu o problemă de ordin social. Nu se vorbeşte nicăieri despre importanţa obiectivă a fortăreţei, despre urmările dezavantajoase pe care le-ar avea căderea ei pentru cauza Franţei şi a regelui, ci este vorba exclusiv de onoarea de cavaler a seniorului du Chastel, de cuvîntul dat şi de interpretarea sa, de fidelitatea de vasal, de jurămîntul şi de chezăşia personală; comandatul oferă prinţului o dată chiar un duel cavaleresc, pentru a decide în privinţa deosebirii de vederi în interpretarea acordului. Toate elementele obiective sînt înăbuşite de ceremonii solemn-cavalereşti, ceea ce nu împiedică domnia unei cruzimi brutale, care încă nu este cîtuşi de puţin modernă, determinată de un scop şi, ca să spunem aşa, raţionalizată, ci cu totul personală şi afectivă. Execuţia copilului este o barbarie cu desăvîrşire lipsită de sens şi o barbarie tot atît de lipsită de sens este răzbunarea comandantului asupra a mai mult de o sută de nevinovaţi care sînt spînzuraţi sau mutilaţi – şi care altădată, lipsind dorinţa personală de răzbunare a comandantului, ar fi fost trimişi înapoi în schimbul unei sume de răscumpărare. Toate acestea ne lasă impresia că modul politic-militar de a duce războaiele este deocamdată complet neraţional, că nu există nici o conducere centrală, eficace a operaţiunilor, încît măsurile luate depind în mare parte de raporturile personale, de afectele şi noţiunile cavalereşti de onoare ale comandanţilor care stau unul în faţa celuilalt în decursul unei acţiuni oarecare. De fapt, aceasta era încă situaţia în timpul Războiului de o sută de ani; chiar şi mult mai tîrziu, în vremurile absolutismului în floare, se mai găsesc, în domeniul operaţiunilor militare unde convenţiile spiritului cavaleresc s-au păstrat cel mai îndelungat, urme de relaţii cu totul personal-cavalereşti între prieteni şi duşmani. Oricum însă, schimbarea începe să se anunţe chiar în secolul al XV-lea, epoca lui La Sale; metodele politice şi militare ale cavalerismului eşuează, etosul său decade şi rolul lui devine treptat pur decorativ; romanul micuţului Jehan de Saintré al lui La Sale este, firește fără să intenţioneze aceasta, o dovadă grăitoare despre absurditatea parazitară şi deşartă a

faptelor de arme cavalereşti din această epocă. Dar La Sale nu vrea să ştie nimic de schimbarea care se pregăteşte ; el continuă să trăiască în atmosfera feudală, cu noţiunea ei de onoare, cu ceremoniile şi pompa ei heraldică ; chiar şi erudiţia sa, mai evidentă în celelalte opere ale sale decît în *Réconfort*, este un mozaic de citate morale, în spirit tardiv scolastic, de fapt o compilaţie scolastică cu caracter de castă, menită a servi educaţiei feudal-cavalereşti.

Pentru La Sale deci acea mişcare, care a dus pe marii scriitori italieni ai secolului al XIV-lea la înţelegerea întregii realităţi contemporane, n-a devenit încă eficace ; limba şi în genere arta sa au un caracter de castă, orizontul său este îngust, deşi a călătorit atîta ; el a văzut pretutindeni multe lucruri ciudate, dar din toate a reţinut numai elementele privind curtea şi cavalerismul. În acest spirit e scrisă şi opera sa *Réconfort* ; dar stilul său pompos feudal, deja uşor decadent, îmbracă, după cum arată textul reprodus mai sus, fapte de un veritabil tragism şi de cea mai înaltă gravitate, relatate, ce-i drept, nu fără ceremonie şi amănunte obositoare, dar totuşi cu mare căldură şi simplitate a inimii, aşa cum li se cuvine. Cu greu găsim în literatura medievală un al doilea exemplu de conflict atît de simplu, atît de real, atît de perfect tragic, şi m-am mirat adeseori că această bucată frumoasă e aşa de puţin cunoscută. Conflictul este cu totul lipsit de schematism, fără nici o legătură cu motivele tradiţionale ale poeziei de curte ; şi priveşte o femeie, dar nu o iubită, ci o mamă ; el nu este romantic-înduioşător, ca povestea Griseldei, ci un eveniment practic, palpabil în realitatea sa. Fundalul ceremonios-cavaleresc nu ştirbeşte cu nimic măreţia sa simplă, căci, mai ales în această epocă, femeia are dreptul de a se acomoda împrejurărilor date ; faptul că e ataşată, smerită, că se pleacă cu supunere în faţa voinţei soţului, denotă cu şi mai multă eficacitate forţa curată şi libertatea sufletului ei, care în clipele de grea cumpănă se înalţă. Conflictul o priveşte în fond exclusiv pe ea, căci, deşi comandantul se arată nehotărît şi se lamentează, nu ne îndoim asupra hotărîrii pe care trebuie să o ia ; dar depinde de atitudinea ei dacă şi cum va suporta el această încercare ; şi adaptîndu-se cu profundă simţire, repede şi precis situaţiei, ea îşi recîştigă stăpînirea de sine prin raţionamentul : *se il se muert, or as-tu bien tout perdu*. Şi se hotărăşte îndată să-l scape de frămîntările lipsite de sens ; să-i arate drumul pe care, după cum ştie, trebuie să meargă, luîndu-i-o înainte. De îndată ce reuşeşte să atragă asupră-i atenţia lui, ea îi dă în primul rînd ceea ce-i trebuie mai grabnic, şi anume ordine în gîndurile sale, conştiinţa sarcinii pe care trebuie să o împlinească ; comandantul trebuie să decidă între două rele, trebuie să aleagă pe cel mai mic. Cînd, nedumerit încă, o întreabă care este răul cel mai mic, ea evită mai întîi să răspundă ; nu o femeie slabă, ci virtutea şi vitejia bărbătească trebuie să hotărască în cazul

de faţă; şi cu aceasta îşi obligă soţul să-i poruncească aproape să-şi spună gîndurile, readucîndu-l astfel, chiar dacă numai aparent, la situaţia obişnuită de conducător care ia hotărîrile; cu aceasta l-a scos din văicărelile lui penibile care îi înăbuşă puterea şi siguranţa de sine. Şi apoi femeia îi dă exemplul pe care trebuie să-l urmeze: copiii, spune ea, sînt mai mult copiii mamei ce i-a purtat, născut şi hrănit, decît copiii tatălui; fiul nostru este mai mult al meu decît al tău; şi totuşi mă rup acum de dragostea mea faţă de el, de parcă nu l-aş fi avut niciodată; îmi sacrific iubirea pentru el; căci noi mai putem face şi alţi copii, dar dacă îţi pierzi o dată onoarea, n-o mai poţi recîştiga. Iar dacă îmi urmezi sfatul, oamenii te vor preamări: *c'est le preudomme et très loyal chevalier...* E greu să decizi ce merită mai multe laude în această cuvîntare: lepădarea de sine sau stăpînirea de sine, bunătatea sau limpezimea judecăţii. Faptul că o femeie nu se lasă pradă durerii, ci înţelege cu pătrundere situaţia reală; că înţelege imposibilitatea capitulării şi faptul că oricum copilul este pierdut dacă prinţul decide; că reuşeşte să dea soţului prin intervenţia ei echilibrul interior şi prin exemplul ei curajul de a lua o hotărîre, iar prin perspectiva gloriei pe care o va dobîndi chiar şi o uşoară consolare şi desigur o conştiinţă mîndră; toate acestea la un loc sînt de o frumuseţe şi măreţie simplă, asemenea oricărui text clasic. Foarte frumos este apoi sfîrşitul, cînd bărbatul, liniştit, rosteşte o rugăciune şi-i mulţumeşte, ba chiar o roagă să se odihnească încă puţin: *Reposer, dist-elle, hellas, Monseigneur, je n'ay cuer, œul, ne membre sur mon corps qui en soit d'accord...*

Iată cum stilul pompos din feudalismul tîrziu poate crea o scenă atît de adevărat tragică şi reală; oricît ar fi de superficial în ceea ce priveşte aspectul politic şi militar, căci nu pătrunde adevăratele raporturi şi interdependenţe, acest stil se realizează în acţiunea simplă, nemijlocit umană. Ceea ce e cu atît mai remarcabil, cu cît în cazul nostru este vorba de o scenă casnic-cotidiană, în care doi soţi discută noaptea în pat despre grijile lor; conform concepţiei clasic-antice, acesta n-ar fi defel locul potrivit pentru o acţiune tragică în stil sublim. Tragismul şi problematica gravă apar aici în mijlocul vieţii familiale de toate zilele şi, deşi e vorba de persoane din înalta nobilime, care trăiesc după tradiţii şi forme strict feudale, situaţia în care le întîlnim, noaptea în pat, nu ca amanţi, ci ca soţi, frămîntîndu-se în clipe de grea cumpănă şi căutînd să se ajute unul pe altul, este de aşa natură încît pare mai mult burgheză, sau mai degrabă creaturală, decît feudală. În ciuda limbajului solemn-ceremonios, lucrurile se petrec cu mare simplitate şi naivitate; cîteva idei şi sentimente simple se alătură sau se opun; nici vorbă de o separare stilistică între tragic şi realismul cotidian. În perioada ei de înflorire, în secolul al XII-lea, literatura feudală nu ne-a lăsat nimic atît de

real şi de creatural: doi soţi în pat! Aşa ceva ar fi putut apărea cel mult în snoavele populare. Şi ce să mai spunem despre prezentarea copilului care strigă şi plînge cînd este dus la moarte! Nu vreau să-i aduc laude; nici pentru cititor şi nici pentru bietul tată, căruia i se adresează relatarea solului, nu este necesar ca faptul să fie zugrăvit atît de exact şi de amănunţit. Cu atît mai surprinzător este să vedem în ce grad acest crud realism creatural e compatibil, în stilul pompos heraldic, cu un eveniment tragic. Totul tinde să ilustreze contradicţia dintre nevinovăţia copilului şi execuţia îngrozitoare, dintre viaţa lui atît de ocrotită de pînă atunci şi realitatea nemiloasă care o copleşeşte dintr-o dată: mila paznicilor, care s-au împrietenit cu copilul în timpul scurtei perioade petrecute de el ca ostatic, deznădăjduitul său strigăt de copil care izbucneşte spre auditoriu de două ori şi care, repetate fiind aceleaşi cuvinte, imploră pe toţi cei de faţă şi absenţi, împotrivirea de a muri dusă pînă în ultima clipă, în ciuda călugărului care îl consolează şi îl spovedeşte, încît din cauza opintirii disperate picioarele legate sînt zdrelite pînă la os: nici seniorul du Chastel şi nici cititorul nu sînt scutiţi de nimic din toate acestea.

Cele constatate aici, ansamblul de stil pompos, ceremonios-cavaleresc, şi puternicul realism creatural care nu refuză efectele extreme, ba chiar le savurează, nu constituie nimic nou. Încă din perioada romantică, această combinaţie face parte din reprezentarea obişnuită a Evului Mediu; cercetări mai exacte au constatat că ea s-a format şi a apărut în mod foarte caracteristic la sfîrşitul Evului Mediu, în secolul al XIV-lea şi mai ales al XV-lea; de mai bine de douăzeci de ani dispunem de un studiu excepţional, foarte cunoscut, în legătură cu această epocă, *Amurgul Evului Mediu* de Huizinga, în care fenomenul este analizat multiplu, în diferite aspecte. Cele ce sînt comune celor două elemente şi le leagă sînt gravitatea şi obscuritatea, ritmul împiedicat şi stridenţa culorilor în gustul senzual din acea epocă; încît acest stil pompos are deseori un caracter prea puternic senzual, iar realismul său apare greoi, fiind totodată nemijlocit creatural şi încărcat de tradiţie; unele forme realiste, ca dansul morţilor, au caracterul unei procesiuni sau al unui cortegiu. Modul acestui grav realism creatural încărcat de tradiţie se explică prin originea sa: el provine din concepţia figurală creştină şi împrumută din creştinism aproape toate motivele sale artistice şi ideatice. Creatura suferindă apare în patimile lui Cristos, a căror zugrăvire devine tot mai brutală şi a căror sugestie mistico-senzuală devine tot mai puternică, sau în patimile martirilor; intimitatea casnică, interiorul serios („serios" spre deosebire de interiorul farselor) provin din Buna-Vestire şi din celelalte scene casnice ce se găsesc în Sfînta Scriptură. În secolul al XV-lea, încadrarea evenimentelor din faptele sfinte în viaţa actuală de toate zilele a poporului a atins un grad atît de înalt, încît realismul religios manifestă o pornire spre

exagerare şi degenerare grosolană; am amintit acest fapt într-un pasaj anterior (pp. 142 şi urm.), şi el a fost adeseori analizat, cu precizie şi în amănunt, de pildă de către Huizinga, încît nu mai e nevoie să insistăm asupra lui.

În sensul preocupărilor noastre trebuie să scoatem însă altceva în evidenţă cu privire la realismul de la sfîrşitul Evului Mediu, şi anume în primul rînd faptul că imaginea despre omul care trăieşte cu adevărat, creată de amestecul creştin al stilurilor, adică cel creatural, apare acum şi în afara sferei restrîns creştine; o întîlnim în povestirea noastră care redă o întîmplare din mediul militar-feudal. Să mai notăm apoi împrejurarea că prezentarea vieţii actuale se îndreaptă acum cu deosebită dragoste şi cu mare artă spre viaţa familială intimă, casnică şi cotidiană. Ceea ce provine, după cum am mai spus, din amestecul creştin al stilurilor, iar motivele ce se leagă de naşterea Mariei şi de naşterea lui Cristos constituie reprezentările-model pentru o astfel de dezvoltare. De altfel, simbolismul topologic îşi păstrează încă mult timp influenţa în aceste prezentări „realiste".

Dezvoltarea realistă a fost încurajată şi de naşterea culturii marii burghezii, care se resimte puternic spre finele Evului Mediu, mai ales în nordul Franţei şi în Burgundia; ea nu este pe deplin conştientă de existenţa sa (a durat foarte mult pînă cînd s-a format teoria „stării a treia", corespunzătoare raporturilor reale) şi a rămas încă mult timp în limite mic-burgheze în ce priveşte stilul de viaţă, în ciuda bogăţiei şi forţei ei crescînde; dar oferă motive artelor imitative, tocmai motive intim-casnice: atît ca un cadru interior, cît şi ca o prezentare a unor situaţii şi probleme casnice şi gospodăreşti. Elementul casnic, intim, cotidian străbate uneori şi în cazurile în care este vorba de cercuri feudal-nobile sau chiar princiare, prezentîndu-se mult mai frecvent, mult mai minuţios şi mai obişnuit ca înainte fapte intime, aşa cum constatăm din textul nostru şi de asemenea foarte des din cronicari (Froissart, Chastellain etc.); încît, în ciuda preferinţei lor pentru pompa feudal-heraldică, arta şi literatura au în genere un caracter mult mai burghez decît la începutul Evului Mediu. Să mai subliniem, în fine, în legătură cu realismul Evului Mediu tîrziu, un al treilea aspect esenţial, care m-a determinat să introduc în acest capitol expresia, neutilizată pînă acum, de creatural. Pentru antropologia creştină este caracteristic de la bun început faptul de a evidenţia puternic la om ceea ce este supus suferinţei şi caducităţii, acest lucru fiind dat în mod obligatoriu de reprezentarea patimilor lui Cristos, împreună cu istoria mîntuirii. Dar în secolele al XII-lea şi al XIII-lea, aceasta nu implica încă o devalorizare şi degradare atît de puternică a vieţii de pe pămînt ca acum. În primele secole ale Evului Mediu era încă vie ideea că societatea de pe pămînt are o valoare şi un scop, avînd de îndeplinit

anumite sarcini, trebuind să realizeze pe pămînt o anumită formă ideală spre a pregăti pe oameni pentru împărăţia divină ; în cadrul acestui studiu, Dante ne oferă un exemplu din care putem recunoaşte cît de importantă, de relevantă din punct de vedere etic şi hotărîtoare pentru mîntuirea veşnică apărea activitatea seculară şi politică a oamenilor şi a societăţii, atît pentru el, cît şi pentru mulţi alţi contemporani ai lui. Fie că idealurile sociale din acele prime secole şi-au pierdut forţa şi vaza din cauză că evenimentele le-au contrazis cu atîta încăpăţînare, noi forme, care nu puteau fi în nici un chip conciliate cu ele croindu-şi drum ; fie că oamenii nu reuşeau să interpreteze şi să integreze acele noi forme de viaţă politice şi economice care îşi croiau drum ; fie, de asemenea, că curentele extatic-populare, mistica patimilor care devenea tot mai pasionat-realistă, pietatea care degenera tot mai mult în superstiţie şi fetişism au paralizat voinţa de înţelegere teoretică a vieţii practice de pe pămînt : în orice caz, în ultimele secole ale Evului Mediu constatăm o oboseală şi o sterilitate a gîndirii constructiv-teoretice, mai ales cu privire la ordinea vieţii practice, încît latura creaturală a antropologiei creştine, caracterul inevitabil al suferinţei şi caducităţii apar în crudă lumină. Specificul acestei imagini radical creaturale a omului, în acută contradicţie cu cea antic-umanistă, constă în faptul că, în ciuda marelui respect faţă de haina socială pămînteană a castei, nu arată nici un respect faţă de omul însuşi, în momentul cînd o dezbracă ; sub această haină nu se găseşte nimic altceva decît carnea pe care vîrsta şi boala o vor urîţi, iar moartea şi descompunerea o vor distruge. Este, dacă vrem, o teorie radicală a egalităţii tuturor oamenilor, dar nu în sens activ-politic, ci ca devalorizare comună şi nemijlocită a vieţii umane : tot ce face şi întreprinde omul este vanitate ; deşi instinctele îl obligă să acţioneze şi să se cramponeze de viaţa pămîntească, ea nu are valoare şi demnitate. Oamenii nu sînt egali în relaţia lor unul faţă de altul, sau chiar „în faţa legii", dimpotrivă, Dumnezeu a orînduit în aşa fel lucrurile, ca ei să fie neegali în viaţa de pe pămînt ; egali sînt doar în faţa morţii, în faţa decăderii creaturale, în faţa lui Dumnezeu. Ce-i drept, s-au tras chiar atunci pe alocuri (în Anglia chiar foarte energic) concluzii politico-economice din această teorie a egalităţii, dar mult mai răspîndită este concepţia care din „creaturalitatea" umană conchide numai asupra zădărniciei şi vanităţii tuturor străduinţelor de pe pămînt. Pentru foarte mulţi oameni din ţările aşezate la nordul Alpilor, conştiinţa inevitabilei lor degradări, ca şi a degradării tuturor operelor lor, paralizează orice activitate intelectuală care îşi propune organizarea practică a vieţii terestre ; activitatea întemeiată pe trăinicia acestei lumi le pare lipsită de valoare şi de demnitate, un simplu joc al instinctelor şi pasiunilor ; iar raportul lor cu realitatea de pe pămînt se prezintă ca o acceptare a existenţei ei în sens de teatru intens

reprezentativ şi totodată ca o demascare radicală a caducităţii şi deşertăciunii lui, ocazie ca deosebirea dintre viaţă şi moarte, tinereţe şi bătrîneţe, sănătate şi boală, vană paradă a lucrurilor pămînteşti şi jalnică rezistenţă în faţa distrugerii neînduplecate să fie scoasă în evidenţă cu mijloace extreme. În ton plîngăreţ sau pasional, cu smerenie, sau cu cinism, sau în ambele tonuri deodată, aceste teme simple sînt mereu variate; adeseori cu o forţă impresionantă; viaţa mijlocie de toate zilele, cu bucuriile ei senzuale, cu suferinţele, cu degradarea prin bătrîneţe şi boală şi sfîrşitul ei, a fost rareori prezentată atît de pătrunzător ca în această epocă, şi prezentările au un caracter stilistic care se deosebeşte desigur nu numai de cel antic, ci şi de cel al artei realiste din Evul Mediu timpuriu.

Există în literatura acestei epoci un mare număr de colocvii nocturne între doi soţi. Dintre cele mie cunoscute, deosebit de caracteristică este scena din prima bucată din *Quinze Joyes de Mariage*, în care soţia vrea o rochie nouă. O citez după ediţia din *Bibliothèque elzévirienne* (ed. a 2-a, Paris, 1857, 9 şi urm.):

Lors regarde lieu et temps et heure de parler de la matiére à son mary; et voulentiers elles devroient parler de leurs choses especialles là où leurs mariz sont plus subjets et doivent estre plus enclins pour octrier: c'est ou lit, ouquel le compagnon dont j'ay parlé veult atendre à ses délitz et plaisirs, et lui semble qu'il n'a aultre chouse à faire. Lors commence et dit ainsi la Dame: „Mon amy, lessez-moy, car je suis à grand mal-aise. – M'amie, dit-il, et de quoy? – Certes, fait-elle, je le doy bien estre, mais je ne vous en diray jà rien, car vous ne faites compte de chose que je vous dye. – M'amie, fait-il, dites-moy pour quoy vous me dites telles paroles? – Par Dieu, fait-elle, sire, il n'est jà mestier que je le vous dye: car c'est une chose, puis que je la vous auroye dite, vous n'en feriez compte, et il vous sembleroit que je le feisse pour autre chose. – Vrayement, fait-il, vous me le direz". Lors elle dit: „Puis qu'il vous plest, je le vous diray: Mon amy, fait-elle, vous savez que je fuz l'autre jour à telle feste, où vous m'envoiastes, qui ne me plaisoit gueres; mais quand je fus là, je croy qu'il n'y avoit femme (tant fust-elle de petit estat) qui fust si mal abillée comme je estoye: combien que je ne le dy pas pour moy louer, mais, Dieu merci, je suis d'aussi bon lieu comme dame, damoiselle ou bourgeoise qui y fust; je m'en rapporte à ceulx qui scevent les lignes. Je ne le dy pas pour mon estat, car il ne m'en chaut comme je soye; mais je en ay honte pour l'amour de vous et de mes amis. – Avoy! dist-il, m'amie, quel estat avoient-elles à ceste feste? – Par ma foy, fait-elle, il n'y avoit si petite de l'estat dont je suis qui n'eust robe d'écarlate, ou de Malignes, ou de fin vert, fourrée de bon gris ou de menuver, à

grands manches, et chaperon à l'avenant, à grant cruche, avecques un tessu de soye rouge ou vert, traynant jusques à terre, et tout fait à la nouvelle guise. Et avoie encor la robe de mes nopces, laquelle est bien usée et bien courte, pour ce que je suis creue depuis qu'elle fut faite ; car je estoie encore jeune fille quand je vous fus donnée, et si suy desja si gastée, tant ay eu de peine, que je sembleroye bien estre mere de telle à qui je seroye bien fille. Et certes je avoye si grant honte quand je estoye entre elles, que je n'ousoie ne savoye faire contenance. Et encore me fit plus grand mal que la Dame de tel lieu, et la femme de tel, me disrent devant tous que c'estoit grand'honte que je n'estoye mielx abillée. Et par ma foy, elles n'ont garde de m'y trouver mès en pièce. – Avoy ! m'amie, fait le proudomme, je vous diray : vous savez bien, m'amie, que nous avons assez affaire, et savez, m'amie, que quant nous entrames en nostre menage nous n'avions gueres de meubles, et nous a convenu achapter liz, couchez, chambres, et moult d'autres choses, et n'avons pas grant argent à present ; et savez bien qu'il fault achapter deux beufs pour notre mestoier de tel lieu. Et encore chaist l'autre jour le pignon de nostre grange par faulte de couverture, qu'il faut reffaire la premiere chouse. Et si me fault aller à l'assise de tel lieu, pour le plait que j'ay de vostre terre mesme de tel lieu, dont je n'ay riens eu ou au moins bien petit, et m'y fault faire grand despence. – Haa ! sire, je savoye bien que vous ne me sauriez aultre chose retraire que ma terre". Lors elle se tourne de l'aultre part, et dit : „Pour Dieu, lessés moi ester, car je n'en parleray ja mais. – Quoy dea, dit le proudomme, vous vous courroucez sans cause. –Non fais, sire, fait-elle : car si vous n'en avez rien eu, ou peu, je n'en pus mais. Car vous savez bien que j'estoye parlée de marier à tel, ou à tel, et en plus de vingt aultres lieux, qui ne demendoyent seullement que mon corps ; et savez bien que vous alliez et veniez si souvent que je ne vouloie que vous ; dont je fu bien mal de Monseigneur mon père, et suis encor, dont je me doy bien haïr ; car je croy que je suy la plus maleurée femme qui fust oncques. Et je vous demande, sire, fait-elle, si les femmes de tel et de tel, qui me cuidèrent bien avoir, sont en tel estat comme je suy. Si ne sont-elles pas du lieu dont je suy. Par Sainct Jehan, mieulx vallent les robes que elles lessent à leurs chamberieres que celles que je porte aux dimanches. Ne je ne scey que c'est à dire dont il meurt tant de bonnes gens, dont c'est grand dommage : à Dieu plaise que je ne vive gueres ! Au moins fussés vous quite de moy, et n'eussés plus de desplesir de moy. – Par ma foy, fait-il, m'amie, ce n'est pas bien dit, car il n'est chose que je ne feisse pour vous ; mais vous devez regarder à nostre fait : tournez vous vers moy, et je feray ce que vous vouldrez. – Pour Dieu, fait-elle, lessés moi ester, car, par ma foy, il ne m'en tient point. Pleust à Dieu qu'il ne vous en tenist jamès

plus que il fait à moy ; par ma foy vous ne me toucheriez jamès. – Non ? fait-il. – Certes, fait-elle, non". Lors, pour l'essaier bien, ce lui semble, il lui dit : „Si je estoie trespassé, vous seriez tantoust mariée à ung aultre. – Seroye ! fait-elle : ce seroit pour le plaisir que g'y ay eu ! Par le sacrement Dieu, jamès bouche de homme ne toucheroit à la moye ; et si je savoye que je deusse demourer après vous, je feroye chouse que je m'en iroye la premiere". Et commence à plorer...[9]

---

9. Atunci cată locul şi timpul şi ceasul să vorbească despre pricină soţului său ; şi ele mai în voie au a vorbi despre lucrurile lor anume, acolo unde soţii sînt mai supuşi şi trebuie să fie mai îndemnaţi a încuviinţa : în pat este, unde soţul de care am vorbit vrea să aştepte răsfăţuri şi plăceri şi îi pare că altă treabă n-are. Atunci apucă a spune astfel doamna : „Dragul meu, lasă-mă, că mă simt tare rău. – Draga mea, zoreşte el, şi de ce ? – Fără îndoială, răspunde ea, am multe de ce să-mi fie, dar totuşi nu-ţi voi spune nimic, că tot nu ţii seama de lucrul ce-ţi spun. – Iubito, spune-mi de ce îmi zici asemenea vorbe ? – Pentru Dumnezeu, apucă ea, nu-i cu cale să-ţi vorbesc domniei tale, căci este lucru care dindată ce ar fi să ţi-l spun, nu-l vei lua în seamă şi ţi-ar părea că o fi pentru altceva. – Cu adevărat, grăbeşte el, mi le vei spune". Atunci ea zice : „Dacă ăsta ţi-e placul, îţi voi spune. Dragul meu, ştii că fusei în acea zi la cutare serbare unde mă trimiseseşi, care mie nu-mi plăcea deloc ; dar cînd fusei acolo, eu cred că nu era femeie (oricît de mică stare să fi avut) care să fie atît de prost îmbrăcată cum eram eu ; cu toate că nu o spun ca să mă laud, căci, ştie Dumnezeu, sînt din casă tot atît de aleasă cît orice jupîneasă, jupiniţă sau orăşeancă aflate acolo ; iau drept mărturie pe cei ce ştiu spiţele. Eu nu o spun despre rangul meu, căci nu-mi pasă cum aş fi ; dar îmi este ruşine din dragoste pentru dumneata şi de prietenii mei. – Ei bine ! spune el, draga mea, ce stare aveau ele la serbarea aceea ? – Pe legea mea, răspunde ea, nu era una, chiar mai mică de starea mea, care să nu aibă rochie stacojie sau de Malignes sau de verde-ales, căptuşită cu şingeap sau cu jder mărunt, cu mîneci largi şi tichie pe potrivă, cu mare cucă cu o ţesătură de mătase roşie sau verde, atîrnînd pînă la pămînt, şi cu croială de port cu totul nou. Şi eu să am încă rochia de la nunta mea, care este tare purtată şi scurtă, pentru că m-am împlinit de cînd a fost făcută ; căci eram încă tînără fată cînd ţi-am fost dată, şi acum sînt atît de trecută, atîta necaz avut-am, că părea să fiu curat mama uneia a cărei fată aş putea fi. Şi de bună seamă că mi-era atît de ruşine, cînd stam între ele, că nu îndrăzneam, nici nu ştiam cum să fac faţă. Şi îmi făcu încă mai mult rău că doamna din cutare loc şi femeia din cutare îmi spuseră faţă de toţi că mare ruşine este să nu fi fost mai bine îmbrăcată. Şi, pe lege, nu or să mai apuce a mă vedea pe acolo. – Ei bine, dragă, zice sfătul, îţi voi spune : ştii bine, iubito, că avem zorire de ajuns şi ştii, dragă, că atunci cînd pornirăm căsnicia nu aveam de nici unele în casă şi ne-a fost a cumpăra paturi, aşternuturi, de-ale încăperii şi multe alte lucruri şi nu avem mult bănet acuma ; şi bine ştii că trebuiesc cumpăraţi doi boi pentru dijmaşul nostru de acolo. Şi încă

Acest text, scris probabil cu cîteva decenii înainte de *Réconfort*, face parte în mod învederat din cu totul alt domeniu de fapte şi este scris deci la cu totul alt nivel stilistic decît scena dintre seniorul şi doamna du Chastel. În această scenă e vorba despre viaţa unicului copil, în *Quinze joyes* de o rochie nouă; în *Réconfort*, soţul şi soţia se înţeleg bine între ei şi reprezintă o adevărată comuniune, în *Quinze joyes* nu există încredere între soţi, ci fiecare îşi urmează propriile porniri, observînd în acelaşi timp pornirile celuilalt, nu pentru a le înţelege şi a fi prevenitor faţă de ele, ci pentru a le exploata; femeia face aceasta cu mare iscusinţă, chiar dacă e neroadă, copilăroasă, bărbatul o face mult mai dur şi inconştient; dar şi el e lipsit de un adevărat sentiment de iubire, de dorinţa de a face bucurie celuilalt; cît despre felul său de a se îngriji de îmbrăcămintea ei, ar putea supăra şi pe o

---

zilele trecute se nărui fruntea şurii noastre din lipsă de coperiş, care trebuie dreasă mai înainte de toate. Şi trebuie să mă duc la judeţul cutărui ţinut pentru pricina ce am pe seama moşiei dumitale de acolo, de la care nimic nu avut-am sau prea puţin şi trebuie să fac mare cheltuială. – Ah, domnia ta, ştiam eu bine că nu vei avea alt răspuns, decît pe seama moşiei mele". Atunci se întoarce de partea cealaltă şi spune: „Pentru Dumnezeu, lasă-mă în plata mea, căci eu nu voi mai pomeni. – Dar ce mai, spune sfătul, te oţărăşti fără pricină. – Nu-i aşa, domnia ta, zice ea, căci dacă n-ai tras nici un folos sau puţin, ce puteam eu face? Căci bine ştii că fusese vorbă să mă căsătoresc cu unul şi încă mai alţii, din douăzeci de alte locuri, care nu mă cereau decît pe mine în făptură; şi bine ştii că te duceai şi veneai atît de des, că te vroiam numai pe dumneata, aşa că mă pusei tare rău cu domnia sa tatăl meu, şi încă sînt, ceea de ce trebuie mult să mă urăsc, fiindcă eu cred că sînt femeia cea mai nenorocită care fu vreodată. Şi te întreb pe domnia ta, îndrugă ea, dacă soţiile cutăruia şi cutăruia, care gîndiră că sînt avută, au starea mea. Cu toate că ele nu sînt pe treapta mea. Pre Ion Sfîntul, mai mult fac ţoalele pe care le lasă ele cămărăşiţelor lor, decît cele ce port eu duminicile. Nu ştiu ce am a spune că atîţi oameni de ispravă mor, de care păcat este: placă-i lui Dumnezeu aievea să nu mai trăiesc! Ai fi măcar scăpat de mine, şi supărare de la mine n-ai mai avea. – Pe legea mea, iubito, asta nu-i bine grăit, căci nu-i lucru pe care să nu-l fac pentru dumneata; dar trebuie să vezi şi care-i faptul nostru: întoarce-te spre mine şi face-voi ce vei vroi. – Pentru Dumnezeu, zice ea, lasă-mă în plată, căci pe legea mea, nu ţin deloc la de astea. Placă-i lui Dumnezeu să nu-ţi pese vreodată mai mult decît mie. Pe lege, niciodată nu mă mai vei atinge. – Nu? întrebă el. – Întemeiat, răspunde ea, nu". Atunci, ca să o încerce de-a binelea, crede el, îi spune: „Dacă aş răposa, curînd te-ai căsători cu un altul. – Fie! zice ea. De n-ar fi decît pentru plăcerea care aflat-am în aceasta! Pe sfintele daruri dumnezeieşti, niciodată gură de bărbat nu va atinge pe a mea şi, dac-aş şti că va trebui să rămîn după dumneata, aş face aşa ca să mă duc eu întîi". Şi începe a plînge...

femeie mai puţin neroadă, chiar dacă din punct de vedere obiectiv el are dreptate. În sfîrşit, în povestea soţilor du Chastel, femeia este eroina; în *Quinze joyes* de asemenea, dar nu prin măreţia şi puritatea inimii, ci prin superioritatea vicleniei şi a puterii ei în veşnica luptă a căsniciei. Bineînţeles, şi nivelul stilistic este cu totul diferit: în *Quinze joyes* lipseşte orice pretenţie de tonalitate înaltă; discuţia dintre soţ şi soţie nu vrea decît să redea tonul discuţiei de toate zilele şi numai în cuvintele introductive găsim oarecare moralism didactic, care însă, cu mult mai mult decît în majoritatea cazurilor de moralism medieval, este alimentat de experienţa concretă, practic--psihologică. Caracterul ceremonios, pompos, care conferă o notă socială naraţiunii în *Réconfort*, este strict opus modului de exprimare burghez, mijlociu, din dialogul asupra rochiei noi.

Totuşi, reflecţia istorică relevă aici apropierea a două modalităţi stilistice. Arătam mai sus că literatura feudală din epoca de înflorire nu poate oferi nimic mai real şi mai intim-casnic ca scena dintre seniorul şi doamna du Chastel; o problemă tragică, prezentată în cadrul unei conversaţii nocturne dintre soţ şi soţie, este ceva atît de nemijlocit, încît învechita pompă din limbajul feudal contribuie mai degrabă la accentuarea sentimentului de creatural decît la atenuarea lui. Pe de altă parte, subiectul tratat în scena noastră din *Quinze joyes* – o femeie care reuşeşte să smulgă soţului ei, noaptea în pat, promisiunea unei rochii noi – este de fapt o temă de snoavă; aici însă tema este luată în serios şi nu numai în sens grosolan şi general, ca *illustratio* sau *exemplum*, ci într-o prezentare concretă care redă exact nuanţele şi specificul situaţiei materiale şi sufleteşti. Deoarece, deşi autorul şi-a compus opera ca o culegere de pilde, ea nu are totuşi nimic de-a face cu colecţiile anterioare de *exempla*, exclusiv didactice şi cu totul nerealiste, cum sînt *Cei şapte înţelepţi* sau *Disciplina clericalis*, căci e mult prea concretă; şi nu are nimic de-a face nici cu snoavele, căci e mult prea serioasă. Mica scriere, al cărei autor ne este necunoscut, e un document foarte important din preistoria realismului modern; ea redă viaţa de toate zilele sau cel puţin unul din aspectele ei cele mai importante, căsnicia şi familia, în toată pregnanţa ei senzual-reală, considerînd cu seriozitate, ba chiar problematic, acest subiect cotidian. Fiind vorba, ce-i drept, de un anumit fel de seriozitate; încă mai de mult, aversiunea moralismului ecleziastic faţă de femei şi de căsnicie produsese un fel de literatură realistă care enumera cu încruntată pedanterie greutăţile şi pericolele căsniciei, gospodăriei şi creşterii copiilor etc., împodobind prezentările cu alegorii şi exemple; temele fuseseră tratate deosebit de sesizant şi uneori foarte concret de către Eustache Deschamps, care a murit la începutul secolului al XV-lea; din această tradiţie şi-a procurat autorul lui *Quinze joyes* nu numai aproape

toate motivele operei sale, ci şi atitudinea încă semimoralistă, satirică şi mai degrabă iritată decît serioasă în sens tragic, faţă de subiect.

Dar nici Eustache Deschamps (să comparăm de pildă bucăţile 15, 17, 19, 38 sau 40 din al său *Miroir de mariage*) n-a izbutit să creeze o adevărată scenă între soţ şi soţie, în care să capete viaţă jocul de întrepătrunderi în doi ce pune în mişcare adîncimile conştiinţei şi care este căsnicia; elementul realist rămîne la Deschamps de suprafaţă, cam în sensul a ceea ce în secolul al XIX-lea se numeşte „scenă de gen". Motivele din bucata reprodusă mai sus apar aproape toate şi la el. Şi la Deschamps soţia vrea rochii noi, plîngîndu-se de faptul că alte femei sînt mai bine îmbrăcate ca dînsa, deşi nu se trag din casă atît de bună. Dar toate acestea nu se petrec noaptea în pat, în legătură cu jocul raporturilor sexuale, cu motivul recăsătoririi după moartea soţului, cu toate acele aluzii la modul cum a luat naştere căsătoria şi la moşia pe care ea i-a adus-o ca zestre şi care pînă acuma n-a produs aproape nici un venit, ducînd în schimb la un proces costisitor. Deschamps enumeră cu vioiciune motivele, de multe ori chiar prea limbut; autorul lui *Quinze joyes* ştie ce înseamnă o căsătorie; o ştie şi în sensul bun al cuvîntului, căci în *Quatorziesme joye* (116) aflăm propoziţia: *car ilz sont deux en une chose, et nature y a ouvré tant par la douceur de sa forse, que si l'un avoit mal, l'autre le sentiroit*[10]. El face pe soţi să trăiască cu adevărat împreună, combină în aşa fel motivele, încît *deux en une chose* prinde viaţă, cel mai adesea în sens negativ, ca posibilitate de a se răni reciproc cît mai profund, ca veşnică luptă a celor legaţi unul de altul, ca înşelăciune şi trădare faţă de comuniunea lor. Prin aceasta, cartea sa capătă o tentă tragică; nu de tragic sublim şi nici general, căci problemele sînt prea neînsemnate şi caracterul victimei, al bărbatului, prea meschin; el nu are nici bunătate, nici demnitate, nici umor, nici stăpînire de sine şi nu este nimic altceva decît un tată de familie chinuit, iar iubirea faţă de soţia lui este absolut egoistă, fără nici o înţelegere pentru felul ei personal de a fi; el se consideră pe sine exclusiv proprietar, a cărui proprietate este veşnic periclitată. Dacă vrem deci să evităm termenul „tragic", trebuie să recunoaştem că aici nevoia practică a omului în situaţia sa de toate zilele a găsit o expresie literară ce n-a existat înainte; şi se remarcă într-adevăr o apropiere între nivelul stilistic din *Réconfort*, operă scrisă pe baza tradiţiei medievale, şi *Quinze joyes*, care îşi ia motivele din farse şi din moralismul clerical inferior; ia naştere astfel un nivel stilistic în care scena cotidiană este învrednicită de o prezentare mai precisă şi mai serioasă, ducînd uneori pînă la tragic, iar alteori coborînd

10. Căci ei sînt doi într-unul, şi firea a stăruit atîta cu blîndeţea puterii sale, încît dacă pe unul îl doare, celălalt ar simţi.

pînă aproape de satiric-moralist, un stil ce tratează mult mai amănunţit ca înainte caracterul nemijlocit al existenţei umane, senzualul corporal, aspectul casnic, plăcerile de toate zilele ale vieţii, decăderea şi sfîrşitul ei; şi nu se dă înapoi nici în faţa efectelor stridente.

Actualitatea sensibilă, pusă în evidenţă cu această ocazie, se mişcă exclusiv în formele sociale ale epocii, dar se arată peste tot ca o realitate generală care uneşte pe toţi oamenii prin condiţiile de viaţă creaturale comune (*la condition de l'homme*, după cum se va spune mai tîrziu). Încă din secolul al XIV-lea găsim astfel de exemple de realism mai nemijlocit, mai senzual, mai exact. La Eustache Deschamps ele sînt numeroase, iar Froissart povesteşte episoade de viaţă şi de moarte cu sensibilă bogăţie de amănunte, ce nu diferă prea mult de felul în care La Sale relatează moartea micului du Chastel. Cînd cei şase nobili cetăţeni ai oraşului Calais, îmbrăcaţi doar în nădragi şi cămaşă, cu o funie în jurul gîtului, îngenunchează cu cheile oraşului în mînă în faţa regelui Angliei care vrea să pună să fie executaţi, îl auzim scrîşnind din dinţi; regina, care se aruncă la picioarele lui cerînd iertarea pentru prizonieri, e gravidă în ultima fază, şi, de teamă că în starea ei i s-ar putea întîmpla ceva, regele acordă graţierea cu cuvintele: *Ha! dame, j'aimasse trop mieux que vous fussiez autre part que ci!*[11] (*Chroniques*, I, 321). Şi mai pregnante în realismul lor minuţios sînt episoadele din cartea a 3-a ce tratează despre moartea tînărului Gaston de Foix, pe care le-a admirat Rilke şi cărora Huizinga le recunoaşte „o forţă aproape tragică" (*Amurgul Evului Mediu*, 404); se povesteşte acolo o tragedie familială de la o curte princiară din sudul Franţei într-o serie de scene deosebit de plastice, clare, zugrăvite în toate detaliile; scena dură dintre tată şi fiu capătă un desăvîrşit caracter nemijlocit prin descrierea moravurilor de curte (cei doi prinţi care se joacă şi se bat, principesele cu ogarul la ospăţ ş.a.). În secolul al XV-lea realismul devine şi mai senzual, culorile şi mai contrastante, dar prezentarea rămîne în limitele medieval-feudale şi creştine. Cel mai desăvîrşit realism creatural, care rămîne întru totul ancorat în senzual şi, în ciuda radicalismului afectiv şi de expresie, nu denotă deloc putere de a sistematiza idei sau putere revoluţionară, ba nici chiar o voinţă de a prezenta lumea de pe pămînt altfel decît este, ni-l oferă François Villon.

Recunoaştem şi aici, şi lucrul se poate vedea clar tocmai la Villon, consecinţele amestecului creştin de stiluri; fără acest amestec, realismul, pe care l-am numit creatural, ar fi inimaginabil. Dar e un realism care nu mai slujeşte ideii de ordine universal-creştină, care nu mai slujeşte nici unei idei de ordine; un realism de sine stătător, devenit scop în sine. Am mai

11. Ah, doamnă, mi-ar fi plăcut mult mai bine să fii aiurea decît aici!

întîlnit o dată, în cadrul acestui studiu, doi soţi, pe Adam şi pe Eva din *Misterul lui Adam*. Acolo, imitarea nemijlocită a realităţii contemporane servea unei intenţii atemporale şi universale, de a ilustra istoria mîntuirii sufletului, fără a trece dincolo de aceasta. Nici acum legătura dintre aici şi dincolo, dintre lumea de pe pămînt şi mîntuirea veşnică, nu s-a rupt cîtuşi de puţin; concepţia creaturală implică în mod necesar o astfel de referire la orînduirea divină, atrăgînd mereu atenţia asupra ei; în afară de aceasta, tocmai secolul al XV-lea este marea epocă a misterelor patimilor, sub influenţa unui misticism care abundă în imagini creatural-realiste; dar accentul s-a deplasat, el se pune mult mai mult pe viaţa de pe pămînt, şi această viaţă este opusă în mod mult mai evident şi mai eficace decăderii pămînteşti şi morţii pămînteşti decît mîntuirii veşnice. Ilustrarea serveşte deci mult mai direct evenimentelor de pe pămînt, pătrunzînd în conţinutul lor senzual; ea caută seva şi savoarea lor, bucuria şi suferinţa, care izvorăsc direct din viaţa de pe pămînt. Şi cu aceasta, arta realistă a dobîndit un nemărginit domeniu de teme şi posibilităţi de exprimare mult mai subtile. Dar dezvoltarea ei se limitează acum la senzual; în timp ce vechile orînduiri se destramă treptat, realismul franco-burgund nu cunoaşte nici o iniţiativă întru construirea alteia noi; e un realism sărac în idei, incapabil de o concepţie constructivă şi fără voinţa de a-şi forma o asemenea concepţie: el epuizează realitatea existentă, ceea ce este trecător în ea; o epuizează pînă la limită, încît simţurile şi sentimentul provocat de ele ajung să guste viaţa nemijlocită, şi nu năzuieşte la nimic altceva. Ba chiar, în ciuda intensităţii expresiei, senzualitatea e limitată, orizontul ei este îngust; nici unul dintre scriitorii din această arie culturală nu are o vedere atît de generală şi nu stăpîneşte întreaga realitate a timpului său ca Dante sau chiar ca Boccaccio; fiecare cunoaşte numai domeniul său propriu, şi acesta e strîmt, chiar şi în cazul celor care, ca Antoine de La Sale, au călătorit mult în viaţa lor. E nevoie de o concepţie, de o voinţă activă de a da formă vieţii, pentru ca puterea de a înţelege şi reda fenomenele vieţii să capete forţa de a trece dincolo de cercul cel mai restrîns al vieţii proprii. Moartea micuţului du Chastel sau a prinţului Gaston de Foix nu oferă nimic altceva decît experienţa foarte concretă a tinereţii, a fatalităţii şi morţii chinuitoare; după ce faptele s-au consumat, cititorul nu rămîne cu nimic altceva decît cu oroarea fizică, oarecum carnală, faţă de caducitatea vieţii; povestitorii nu oferă nimic în plus; nici o judecată care să aibă greutate, nici o perspectivă, nici o atitudine; ba chiar şi psihologia lor adeseori foarte pătrunzătoare, aplicată la ceea ce este nemijlocit şi esenţial – să ne amintim de discuţia dintre soţ şi soţie din *Quinze joyes* –, e mai degrabă creaturală decît individuală. Este evident că ei aveau nevoie de experienţa senzuală pe care le-o oferea cercul lor de viaţă şi că pe de altă

parte nu tindeau să-l depăşească, deoarece fiecare cerc de viaţă oferă suficient material pentru a urmări un destin omenesc. Boccaccio era cunoscut în Franţa, mai ales prin traducerea lui Laurent de Premierfait (1414), şi aproape concomitent cu *Réconfort* s-a născut în cercul burgund o culegere de povestiri după modelul *Decameronului*, *Cent nouvelles nouvelles* (ed. Th. Wright, Paris, 1857-1858). Dar specificul lui Boccaccio nu este imitat, ba probabil nici măcar recunoscut. *Cent nouvelles* este o culegere de povestiri piperate care se povestesc în societate de bărbaţi, şi aceşti bărbaţi, deşi oameni de curte şi cavaleri, unii de condiţie princiară, se simt deosebit de bine în atmosfera snoavelor populare; din „stilul mijlociu" elegant şi umanist al lui Boccaccio, din teoria sa asupra iubirii, din serviciul închinat femeilor, din perspectiva umană, critică larg cuprinzătoare a *Decameronului*, din varietatea scenelor şi vieţilor redate n-a mai rămas nimic; fireşte, şi limba este condimentată şi expresivă, dar lipsită de orice amprentă umanistă şi departe de a fi poetică; proza lui Alain Chartier, decedat cu aproximativ două decenii înainte, e mult mai elegantă şi mai îngrijit ritmată. Printre povestiri se găsesc multe care tratează teme existente şi în *Decameron*; motivul arhanghelului Gavril apare (în nuvela 14) în următoarea formă: cu ajutorul unui baston scobit, trecut prin zidul casei, un sihastru suflă de repetate ori în toiul nopţii unei văduve pioase porunca divină de a-şi conduce fiica la dînsul, din această uniune urmînd să se nască un copil menit să devină papă şi să aducă o reformă a Bisericii; femeia şi fiica dau urmare poruncii, sihastrul se lasă înduplecat cu greu; dar după ce s-a distrat cîtva timp cu fiica, aceasta rămîne gravidă şi dă naştere unei fete! Nuvela are o compoziţie grosolană (de trei ori porunca din timpul nopţii, de trei ori vizita la sihastru); caracterizarea femeii, a fiicei şi a sihastrului, în comparaţie cu a lui frate Alberto şi a madonnei Lisetta, este pur creaturală, adică nu lipsită de viaţă, ba chiar cu totul autentică, dar lipsită în schimb de orice individualizare; întreaga povestire e eficace ca redare senzuală a unei întîmplări comice şi conţine mult umor prin expresiile populare (*la vieille, de joye emprise, cuidant Dieu tenir par les piez*[12]), e însă incomparabil mai grosolană, mai limitată în ceea ce priveşte caracterul şi forma, decît la Boccaccio.

Realismul culturii franco-burgunde din secolul al XV-lea este deci îngust şi medieval; el nu denotă un caracter nou în zugrăvirea vieţii de pe pămînt şi nu-şi dă aproape deloc seama că rînduielile medievale îşi pierd încetul cu încetul forţa constructivă; nu observă aproape ce transformări importante au loc în structura vieţii, iar în ceea ce priveşte lărgimea orizontului, cultura limbii şi forţa de zugrăvire, rămîne mult în urma a ceea ce au creat perioada

12. Bătrîna, răpită de bucurie, crezînd că prinde pe Dumnezeu de picior...

de înflorire italiană din Evul Mediu tîrziu şi umanismul incipient, cu un secol înainte, prin Dante şi Boccaccio. În schimb s-a întipărit în el adînc imaginea vie a creaturii umane şi această moştenire creştină a fost salvată, trecînd în Renaştere. În Italia, Boccaccio şi umanismul timpuriu n-au mai resimţit acea seriozitate creaturală în experienţa vieţii; în Franţa însă, şi în genere în nordul Alpilor, orice realism serios era ameninţat să moară sufocat de iedera alegoriei; dar forţa spontan-senzuală era mai puternică şi în acest fel realismul creatural medieval a pătruns în secolul al XVI-lea, dînd Renaşterii o contrapondere puternică împotriva tendinţelor de separare a stilurilor ce s-au născut din imitarea umanistă a Antichităţii.

XI

Lumea în gura lui Pantagruel

În capitolul 32 al cărţii a 2-a (care a fost însă scrisă şi publicată drept cartea 1), Rabelais povesteşte cum armata lui Pantagruel a fost surprinsă în campania împotriva Almyrozilor de o rupere de nori; cum Pantagruel ordonă ca toţi să se strîngă laolaltă, fiindcă el vede pe deasupra norilor că este vorba numai de o scurtă rafală; între timp o să le afle un adăpost. Şi apoi scoate limba (*seulement à demi*) şi îi acoperă cu ea întocmai cum cloşca îşi adăposteşte puii. Singur autorul (*je, qui vous fais ces tant veritables contes*), care se adăpostise deja mai înainte în altă parte şi părăseşte acum acest adăpost, nu mai găseşte loc sub acoperişul format de limbă:

Doncques, le mieulx que je peuz, montay par dessus, et cheminay bien deux lieues sus sa langue tant que entray dedans sa bouche. Mais, ô Dieux et Deesses, que veiz je là ? Jupiter me confonde de sa fouldre trisulque si j'en mens. Je y cheminoys comme l'on faict en Sophie à Constantinoble, et y veiz de grans rochiers comme les mons des Dannoys, je croys que c'estoient ses dentz, et de grands prez, de grandes forestz, de fortes et grosses villes, non moins grandes que Lyon ou Poictiers. Le premier que y trouvay, ce fut un homme qui plantoit des choulx. Dont tout esbahy luy demanday : „Mon amy, que fais tu icy ? – Je plante, dist-il, des choulx. – Et à quoy ny comment, dis-je ? – Ha, Monsieur, dist-il, chascun ne peut avoir les couillons aussi pesant qu'un mortier, et ne pouvons estre tous riches. Je gaigne ainsi ma vie, et les porte vendre au marché en la cité qui est icy derriere. – Jessus, dis-je, il y a icy un nouveau monde ? – Certes, dist-il, il n-est mie nouveau, mais l'on dist bien que hors d'icy y a une terre neufve où ilz ont et soleil et lune et tout plein de belles besoignes ; mais cestuy cy est plus ancien. – Voire mais, dis-je, comment a nom, ceste ville où tu portes vendre tes choulx ? – Elle a, dist il, nom Aspharage, et sont christians, gens de bien, et vous feront grande chere". Bref, je deliberay d'y aller. Or, en mon chemin, je trouvay un compaignon qui tendoit aux pigeons, auquel je demanday : „Mon amy, d'ont vous viennent ces pigeons icy ? – Cyre, dist il, ils viennent de l'aultre monde". Lors je pensay que, quand Pantagruel basloit, les pigeons à pleines volées entroyent dedans sa gorge, pensans que

feust un colombier. Puis entray en la ville, laquelle je trouvay belle, bien forte et en bel air ; mais à l'entrée les portiers me demanderent mon bulletin, de quoy je fuz fort esbahy, et leur demanday : „Messieurs, y a il icy dangier de peste ? – O, Seigneur, dirent ilz, l'on se meurt icy auprès tant que le charriot court par les rues. – Vray Dieu, dis je, et où ? ". A quoy me dirent que c'estoit en Laryngues et Pharyngues, qui sont deux grosses villes telles que Rouen et Nantes, riches et bien marchandes, et la cause de la peste a esté pour une puante et infecte exhalation qui est sortie des abysmes des puis n'a gueres, dont ilz sont mors plus de vingt et deux cens soixante mille et seize personnes despuis huict jours. Lors je pensé et calculé, et trouvé que c'estoit une puante halaine qui estoit venue de l'estomach de Pantagruel alors qu'il mangea tant d'aillade, comme nous avons dict dessus. De là partant, passay entre les rochiers, qui estoient ses dentz, et feis tant que je montay sus une, et là trouvay les plus beaux lieux du monde, beaux grands jeux de paulme, belles galeries, belles praries, force vignes et une infinité de cassines à la mode italicque, par les champs pleins de delices, et là demouray bien quatre moys, et ne feis oncques telle chere pour lors. Puis descendis par les dentz du derrière pour venir aux baulièvres ; mais en passant je fuz destroussé des brigans par une grande forest que est vers la partie des aureilles. Puis trouvay une petite bourgade à la devallée, j'ay oublié son nom, où je feiz encore meilleure chere que jamais, et gaignay quelque peu d'argent pour vivre. Sçavez-vous comment ? A dormir ; car l'on loue les gens à journée pour dormir, et gaignent cinq et six solz par jour ; mais ceulx qui ronflent bien fort gaignent bien sept solz et demy. Et contois aux senateurs comment on m'avoit destroussé par la valée, lesquelz me dirent que pour tout vray les gens de delà estoient mal vivans et brigans de nature, à quoy je cogneu que, ainsi comme nous avons les contrées de deçà et delà les montz, aussi ont ilz deçà et delà les dentz ; mais il fait beaucoup meilleur deçà, et y a meilleur air. Là commençay penser qu'il est bien vray ce que l'on dit que la moytié du monde ne sçait comment l'autre vit, veu que nul avoit encores escrit de ce pais là, auquel sont plus de XXV royaulmes habitez, sans les desers et un gros bras de mer, mais j'en ay composé un grand livre intitulé l'Histoire des Gorgias, car ainsi les ay-je nommez parce qu'ilz demourent en la gorge de mon maistre Pantagruel. Finablement vouluz retourner, et passant par sa barbe, me gettay sus ses epaulles, et de là me devallé en terre et tumbé devant luy. Quand il me apperceut, il me demanda : „D'ont viens tu, Alcofrybas ? – Je luy responds : De vostre gorge, Monsieur. – Et depuis quand y es tu, dist il ? – Despuis, dis je, que vous alliez contre les Almyrodes. – Il y a, dist il, plus de six moys. Et de quoy vivois tu ? Que beuvoys tu ? – Je responds : Seigneur, de

mesme vous, et des plus frians morceaulx qui passoient par vostre gorge j'en prenois le barraige. – Voire mais, dist il, où chioys tu ? – En vostre gorge, Monsieur, dis-je. – Ha, ha, tu es gentil compaignon, dist il. Nous avons, avecques l'ayde de Dieu, conquesté tout le pays des Dipsodes ; je te donne la chatellenie de Salmigondin. – Grand mercy, dis je, Monsieur. Vous me faictes du bien plus que n'ay deservy envers vous".[1]

---

1. Deci dar, cît mai bine putui, mă cățărai deasupra, şi am străbătut mai bine de două leghe pe limba lui pînă cînd îi intrai în gură. Dar, o, zei şi zeiţe, ce să vezi? Lovi-m-ar Joe cu-ntreitu-i trăsnet dacă mint. Am umblat înăuntru cum se face la Sfînta Sofia din Constantinopole şi-am văzut stînci înalte ca nişte munţi din Danemarca – eu cred că erau dinţii lui – şi nişte păşuni întinse, nişte păduri nesfîrşite, oraşe întărite şi mari, tot atîta de mari ca Lyon sau Poitiers. Primul peste care-am dat a fost un om care sădea varză. Drept care, uimit foarte, l-am întrebat: „Ce faci aicea, prietene? – Sădesc (zise el) varză. – Şi pentru ce şi cum? spusei eu. – Ei, domnule (a răspuns el), nu fitecine poate să aibă coaie grele ca tunul şi nu putem fi toţi bogaţi. Aşa-mi cîştig eu traiul şi le duc să le vînd la piaţă în oraşul care-i ici după colţ. – Isuse (am rostit), mai e cumva pe-aici o lume nouă? – Nu-i (a răspuns el) cîtuşi decît nouă, dar cică afară ar fi un ţinut nou unde au şi soare, şi lună, şi tot felul de lucruri frumoase; dar asta de-aici e mai veche. – Mă rog (am adaos) prietene dragă, dar care-i numele oraşului ăstuia unde-ţi duci tu varza la vînzare? – Numele lui e (a zis el) Sparanghel [din grecescul *aspáragos* „sparanghel"; aici de fapt „oraşul gîtlejului" – *n.t.*] şi sînt creştini, oameni de treabă, şi-au să vă ospeţească bine". Pe scurt, m-am hotărît să mă duc. Or, pe drum, am dat peste-un ins care punea laţuri la porumbei şi pe care l-am întrebat: „Prietene, de unde vin porumbeii ăştia? – Domnule (spuse el), vin de pe lumea cealaltă". Drept care am cugetat că atuncea cînd Pantagruel căsca, porumbeii zburau cu stolul în gîtlejul lui, crezînd că e un hulubar. Pe urmă am intrat în oraş, care mi s-a părut frumos, straşnic întărit şi la loc bun; dar, la intrare, portarii mi-au cerut buletinul [de sănătate – *n.t.*], drept care am fost foarte mirat şi i-am întrebat: „Domnilor, e primejdie de ciumă pe-aici? – O, Doamne (au spus ei), păi pe-aici se moare-n aşa hal, încît căruţa bate străzile. – Doamne Dumnezeule (am spus), şi unde anume?". La care mi-au răspuns că în Laringe şi în Faringe, două oraşe mari la fel ca Rouen şi Nantes, bogate şi comerciale, şi că pricina ciumei a fost o exhalaţiune puturoasă şi infectă, care-a ieşit nu de multă vreme din hăuri şi din care au murit două milioane una sută şaizeci de mii şaisprezece persoane de opt zile-ncoace. Atunci m-am gîndit şi am socotit şi-am descoperit că era o miasmă împuţită stîrnită din stomacul lui Pantagruel atunci cînd mîncase atîta usturoitură, după cum am arătat mai sus. Plecînd de-aici, am trecut printre stînci – dinţii lui – şi făcui în aşa fel, încît m-am suit pe una dintre ele şi-am dat peste cele mai frumoase locuri din lume, nişte mari popicării frumoase, galerii frumoase, pajişti frumoase, podgorii o groază şi o puzderie de cazinouri în stil italian, pe

Motivul acestei vesele aventuri nu a fost inventat de Rabelais. În cartea populară ce tratează despre uriaşul Gargantua (mă folosesc de reproducerea unui exemplar din Dresda, în ediţia W. Weigand, a traducerii lui Rabelais de către Regis, ediţia a 3-a, Berlin, 1923, vol. 2, 398 şi urm., *cf.* şi nota 7 din ediţia critică a lui Abel Lefranc, IV, 330) se povesteşte cum cei două mii nouă sute patruzeci şi trei de oameni înarmaţi care urmau să-l stranguleze pe Gargantua în timp ce dormea se rătăcesc în gura lui, luînd dinţii drept stînci, şi cum mai tîrziu, după ce la trezire acesta bea ca să-şi potolească setea, mor cu toţii înecaţi, în afară de trei; aceştia se salvează într-un dinte cariat. Tot într-un dinte cariat adăposteşte Gargantua cincizeci de prizonieri şi mai tîrziu, într-alt loc al cărţii populare; aceştia găsesc acolo chiar şi o sală pentru jocuri cu mingea, un *jeu de paume*, ca să se distreze. (Rabelais introduce dintele cariat într-altă parte, în capitolul 38 al cărţii 1, unde

---

cîmpiile pline de splendori, şi-am poposit acolo patru luni bune şi, de-atunci încoace, n-am mai huzurit ca acolo. Apoi, am coborît pe dinţii din fund ca să mă-ndrept spre buze, dar, pe drum, am fost prădat de tîlhari într-o pădure mare, aşezată în partea dinspre urechi. Apoi, de-vale, am dat peste un tîrguşor – i-am uitat numele – în care iarăşi m-am ospătat mai bine ca niciodată şi-am cîştigat ceva bani ca să trăiesc. Ştiţi cum? Dormind; căci oamenii sînt tocmiţi cu ziua ca să doarmă şi scot cinci şi şase scuzi pe zi; iar cei care sforăie cu putere cîştigă chiar şapte scuzi şi jumătate. Şi le-am istorisit senatorilor cum fusesem jefuit în vale, care senatori mi-au spus că, într-adevăr, oamenii de dincolo erau răufăcători şi tîlhari din fire, drept care am cunoscut că, după cum avem noi ţinuturi de dincoace şi de dincolo de munţi, aşa au şi ei de dincoace şi de dincolo de dinţi; dar e mult mai bine dincoace, şi e aer mai curat. Aici am început să cuget că-i adevărat ce se spune, că jumătate din lume nu ştie cum trăieşte cealaltă jumătate, avînd în vedere că nimeni nu scrisese încă despre ţara asta, în care sînt peste XXV de regate locuite, afară de deşerturi şi de un braţ lat de mare, dar am întocmit eu o carte groasă, intitulată *Istoria Beregaţilor*, căci aşa i-am botezat, pentru că locuiesc în beregata stăpînului meu Pantagruel. În fine, am vrut să mă-ntorc şi, trecîndu-i prin barbă, i-am sărit pe umeri şi de-acolo m-am lăsat la vale pe pămînt şi-am căzut în faţa lui. Cînd m-a zărit, m-a întrebat: „De unde vii, Alcofrybas? – Îi răspund: Din gîtlejul dumneavoastră, domnule. – Şi de cînd eşti acolo? spuse el. – De cînd (i-am spus) aţi pornit împotriva Almyrozilor. – Sînt (spuse el) mai bine de şase luni. Şi din ce-ai trăit? Ce-ai băut? – Răspund: Înălţimea-voastră, la fel ca dumneavoastră, căci vămuiam cele mai gustoase bucate care vă treceau prin gîtlej. – Mă rog, dar (zise el) unde te căcai? – În gura voastră, domnule, i-am spus. – Ha, ha, drăguţ tovarăş mai eşti (zise el). Am cuprins, cu ajutorul lui Dumnezeu, toată ţara Dipsozilor; îţi dau castelul Ghiveciul. – Mulţumesc mult (am spus eu), domnule. Îmi faceţi mai mult bine decît v-am făcut eu dumneavoastră vreo treabă".

Gargantua înghite şase pelerini o dată cu o căpăţînă de salată.) În afară de această sursă franceză, Rabelais îşi aminteşte aici de un autor antic pe care îl aprecia foarte mult, de Lucian, care în a sa *Poveste adevărată* (I, 30 şi urm.) relatează cum un monstru marin înghite o corabie cu toţi pasagerii; în gîtlejul său aceştia găsesc păduri, munţi şi lacuri, locuiesc acolo diferite popoare în stare de sălbăticie şi doi oameni, tată şi fiu, care s-au rătăcit acolo cu 27 de ani mai înainte, în urma unui naufragiu; ei cultivă verze şi au înălţat un sanctuar lui Poseidon. Rabelais a contopit în felul său aceste două modele, transpunînd în gura uriaşului din cartea populară – gură care, în ciuda mărimii sale uriaşe, nu-şi pierde cu totul caracterul fiziologic – peisajul şi tabloul social al lui Lucian; ba el îl potenţează chiar (avem aici douăzeci şi cinci de regate cu oraşe mari, pe cînd la Lucian era vorba numai de ceva mai mult de o mie de făpturi fantastice), fără să-şi bată prea mult capul cu îmbinarea celor două motive; căci viteza călătoriei la întoarcere nu este deloc proporţională cu dimensiunile pe care le presupune o gură atît de bogat populată; cu atît mai incoerent e faptul că după întoarcere uriaşul observă pe Alcofrybas şi îi adresează cuvîntul şi chiar şi mai puţin coerentă relatarea lui Alcofrybas în legătură cu alimentarea şi digestia din perioada petrecută în interiorul gurii, care pare să fi uitat sau poate să fi trecut intenţionat sub tăcere agricultura şi economia dezvoltată întîlnite acolo; în mod evident, conversaţia cu uriaşul care încheie scena urmăreşte doar o caracterizare hazlie a paşnicului Pantagruel ce manifestă mult interes pentru bunăstarea materială a prietenilor săi, în special pentru aprovizionarea acestora cu băuturi bune, şi răsplăteşte mărturisirea neînfricată în legătură cu digestia prin dăruirea unui castel – deşi, la drept vorbind, bravul Alcofrybas se eschivase de la luptă în timpul războiului. Modul în care mulţumeşte primitorul – nici n-am meritat atît – nu este aici doar o formulă de modestie, ci corespunde întru totul împrejurărilor.

În ciuda apropierii de modele literare, Rabelais a construit lumea din interiorul gurii în felul său propriu. Alcofrybas nu găseşte făpturi fantastice semianimalice şi doar cîţiva oameni care se adaptează cu greu situaţiei, ci o societate şi o economie bine dezvoltate, în care totul se petrece ca la el acasă în Franţa. El se miră la început că acolo trăiesc oameni; dar mai cu seamă se miră de faptul că acolo nu este cu totul altfel, ci exact aşa ca în lumea lui obişnuită. Vedem aceasta chiar de la prima întîlnire; uluitor nu este pentru el numai faptul că găseşte un om în aceste locuri (doar văzuse deja mai înainte oraşele de departe), ci că omul plantează liniştit verze, de parcă s-ar găsi în Touraine. De aceea îl întreabă *tout esbahy*: prietene, ce faci aici – şi capătă acelaşi răspuns pe care l-ar fi căpătat de la un ţăran din Touraine, tihnit şi simplist-şiret, aşa cum se prezintă foarte multe tipuri la Rabelais:

Je plante, dist il, des choulx. Aceasta îmi aduce aminte de cuvintele unui băieţel pe care le-am auzit odată; trebuind să vorbească pentru prima oară în viaţă la telefon, ca bunica lui ce locuia într-alt oraş să-i audă vocea, el răspunse întrebării ei – ce mai faci, copilul meu? – mîndru şi la obiect: telefonez. Lucrurile stau puţin altfel aici; ţăranul nu este doar naiv şi mărginit, el manifestă şi umorul cam viclean care are un caracter foarte franţuzesc şi mai ales rabelaisian. El bănuieşte probabil despre călător că vine din cealaltă lume, de care a auzit şi el vorbindu-se cîte ceva; dar se face că nu observă nimic şi, la o nouă întrebare, care la rîndul ei nu este decît o exclamaţie de mirare (cum ar fi: dar de ce? cum se face asta?), el răspunde iar foarte naiv cu o expresie ţărănească din care reiese că nu este bogat: îşi cîştigă existenţa vînzînd varză în oraşul din apropiere. Abia acum începe vizitatorul să înţeleagă situaţia: Isuse, exclamă el, păi asta e o lume nouă! Nu, ea nu este nouă, răspunde ţăranul, dar oamenii spun că afară există o lume nouă, cu soare şi lună şi tot felul de lucruri bune; dar asta de aici este totuşi mai veche. Omul vorbeşte de „lumea nouă" aşa cum vorbeau probabil pe vremea aceea oamenii din Touraine sau din alt ţinut al Europei Occidentale şi Centrale despre ţinuturile nou descoperite, despre America sau India; însă este îndeajuns de şiret ca să bănuiască pe străin că e un locuitor al acelei alte lumi, deoarece îl linişteşte în privinţa oamenilor din oraş: sînt creştini buni şi nu vă vor primi rău; şi aici el consideră ca ceva de la sine înţeles şi are dreptate în acest caz, că denumirea de „buni creştini" are şi pentru vizitator valoarea unei garanţii liniştitoare. Pe scurt, acest locuitor din împrejurimile Aspharagusului se comportă întocmai ca unul de seama lui din Touraine, şi tot aşa decurge şi mai departe povestirea, adesea întreruptă prin explicaţii groteşti care nu păstrează nici ele proporţiile; căci dacă Pantagruel deschide o gură care adăposteşte atîtea imperii şi oraşe, dimensiunile deschizăturii ar permite cu greu să fie confundată cu un porumbar. Dar motivul „tot ca la noi" rămîne neschimbat. Faptul că la poarta oraşului i se cere certificatul de sănătate fiindcă în oraşele din ţară bîntuie ciuma este o aluzie la molima care a făcut ravagii în nordul Franţei în anii 1532 şi 1533 (*cf.* introducerea lui A. Lefranc la ediţia sa critică, XXXI); frumoasa regiune muntoasă a dinţilor poartă amprenta culturilor vest-europene, iar vilele sînt clădite după gustul italian care începuse să fie la modă în vremea aceea şi în Franţa; iar în cătunul în care Alcofrybas trăieşte în ultima perioadă a şederii sale în gura lui Pantagruel, modul de viaţă este de asemenea foarte european, cu excepţia felului grotesc de a cîştiga bani prin somn, cinci pînă la şase scuzi pe zi, sforăiturile puternice fiind plătite în plus (o reminiscenţă din basmele din ţara huzurului); dacă senatorii îl compătimesc fiindcă a fost jefuit pe drum în pădurile din

regiunile muntoase, ei îi dau să înţeleagă că oamenii „de dincolo" sînt de fapt barbari inculţi care nu ştiu să trăiască, observaţie din care el înţelege că există în gura lui Pantagruel ţări de dincoace şi de dincolo de dinţi, aşa cum există la noi ţinuturi de dincoace şi de dincolo de munţi.

Pe cînd Lucian ne-a dat în substanţă o aventură fantastică de călătorie şi cartea populară n-a urmărit decît hipertrofierea grotescă a proporţiilor, la Rabelais se întretaie continuu diferite locuri de acţiune, diferite fapte şi diferite domenii stilistice. În vreme ce Alcofrybas, abstractorul chintesenţei, întreprinde călătoria de explorare în gura lui Pantagruel, acesta continuă cu armata sa războiul împotriva Almyrozilor şi Dipsozilor; şi chiar în călătoria aceasta se disting cel puţin trei categorii diferite de întîmplări. Cadrul e constituit de motivul grotesc al proporţiilor uriaşe, nici o clipă pierdut din vedere şi mereu reînviat prin noi idei absurd-comice: prin porumbeii ce zboară în gura uriaşului care cască, prin legătura stabilită între ciumă şi usturoiul ingerat care face ca stomacul lui Pantagruel să exale miasme otrăvitoare, prin transformarea danturii într-o regiune muntoasă, prin modul în care are loc călătoria de întoarcere şi prin discuţia finală. Printre rînduri străbate însă o altă temă, absolut nouă şi foarte actuală atunci, a descoperirii unei lumi noi, cu toate surprizele, deplasările de orizont şi modificările concepţiei despre lume care fac parte din consecinţele unei astfel de descoperiri. Aceasta este una din marile teme ale Renaşterii şi următoarelor două secole, unul din motivele-pîrghie ale revoluţiei politice, religioase, economice şi filozofice. Ea reapare mereu; fie că scriitorii mută scena de acţiune în acea lume nouă şi pe jumătate necunoscută, construind acolo o societate mai pură şi mai originară decît cea europeană, lucru care le dă posibilitatea să aducă o critică eficace şi în acelaşi timp voalată a situaţiei de la ei de acasă; fie că introduc pe un locuitor din acele ţări străine în lumea europeană şi lasă critica faţă de situaţia existentă în Europa să reiasă din uimirea sa naivă şi în genere din reacţiile sale faţă de ceea ce îi este dat să vadă aici; în ambele cazuri, motivul are o forţă revoluţionară care subminează situaţia existentă, plasînd-o într-un orizont mai larg şi relativizînd-o. În pasajul nostru, Rabelais s-a mulţumit să atingă doar această problemă, fără a o adînci; şi uimirea lui Alcofrybas în momentul cînd zăreşte pe primul locuitor din cavitatea bucală ţine de această categorie de întîmplări, dar mai cu seamă consideraţiile pe care le face la sfîrşitul călătoriei sale: atunci mi-am dat seama cît de adevărat este ceea ce se spune, că o jumătate a lumii nu ştie cum trăieşte cealaltă. El îngroapă imediat motivul în glume groteşti, astfel că nu mai este de fapt preponderent în textul nostru. Să nu uităm însă că Rabelais a denumit la început ţara uriaşilor săi Utopie, o denumire pe care a împrumutat-o din opera lui Thomas Morus, apărută cu

şaisprezece ani înainte, un autor căruia Rabelais îi datorează poate mai mult decît oricărui alt contemporan al său şi care a fost printre cei dintîi ce au utilizat motivul ţării îndepărtate în felul paradigmatic şi reformator descris mai sus. Şi nu este vorba numai de nume: ţara lui Gargantua şi Pantagruel, cu formele ei de viaţă politice, religioase, pedagogice, nu numai că se numeşte, ci chiar şi este Utopie; o ţară îndepărtată, abia descoperită, aşezată, întocmai ca Utopia lui Morus, undeva în Orientul Îndepărtat, deşi uneori pare să poată fi găsită chiar şi în mijlocul Franţei. Vom reveni asupra acestui punct. Atîta în ce priveşte al doilea motiv din pasajul nostru; el nu se poate dezvolta liber aici, în parte fiindcă este mereu împiedicat de glumele groteşti ale motivului prim, în parte fiindcă este prins şi paralizat imediat de al treilea: de motivul *tout comme chez nous*. Ceea ce e mai uluitor şi mai absurd în această lume gorgiazică este tocmai faptul că ea nu e cu totul altfel, ci aidoma pînă în cele mai mici amănunte cu a noastră – superioară lumii noastre în măsura în care are cunoştinţă despre ea, în timp ce noi nu o cunoaştem pe cealaltă –, dar în rest exact la fel. Aceasta îi dă lui Rabelais posibilitatea să schimbe rolurile, şi anume să prezinte pe ţăranul care plantează verze ca pe un european sadea care întîmpină pe străinul din cealaltă lume cu o naivitate europeană; el are în primul rînd posibilitatea să dezvolte o scenă cotidian-realistă; deci un al treilea motiv, care nu se potriveşte deloc cu celelalte două motive – cel grotesc al farsei urieşeşti şi cel al descoperirii unei lumi noi – şi se află chiar într-o contradicţie intenţionat absurdă faţă de ele; încît întreaga maşinărie a urieşeniei şi călătoria de explorare par să fi fost puse la cale numai pentru a ne prezenta un ţăran din Touraine care plantează varză. Întocmai ca scenele acţiunii se schimbă şi motivele şi stilurile; preponderent este nivelul grotesc-comic şi inferior, corespunzător motivului grotesc al cadrului, în forma sa cea mai energică, în care se etalează cele mai puternice expresii; alături – şi împletită cu el – apare relatarea obiectivă, licăresc idei filozofice şi în mijlocul forfotei groteşti se înalţă coşmarul creatural al ciumei în care morţii sînt scoşi din case cu carul. Nu Rabelais a inventat acest mod de a amesteca stilurile; el l-a adaptat, ce-i drept, temperamentului şi scopului său, dar provenienţa lui o găsim, în mod paradoxal, în predica Evului Mediu în care tradiţia creştină a amestecului de stiluri ajunsese la o hipertrofiere extremă (*cf.* p. 145): aceste predici sînt în acelaşi timp grosolan populare, creatural realiste, savante şi edificatoare conform interpretării biblic-figurale. Acest amestec de stiluri a fost preluat de către umanişti, mai ales în scrierile lor anticlericale, polemic-satirice, din spiritul predicii medievale tîrzii şi în primul rînd din atmosfera care înconjura, în bine, ca şi în rău, ordinele populare de călugări cerşetori; din aceeaşi sursă l-a luat, într-o formă mai „pură" ca toţi ceilalţi, Rabelais,

care fusese franciscan în tinereţea sa; el a studiat la izvoare această formă de viaţă şi de exprimare şi şi-a însuşit-o în felul său, fără să se mai poată despărţi de ea; pe cît de mult ura ordinele de călugări cerşetori, pe atît de mult corespundea temperamentului şi intenţiei sale stilul lor savuros-creatural şi reliefat pînă la farsă; şi nimeni nu a fost în stare să scoată dintr-însul atît de mult ca el. E. Gilson a demonstrat această filiaţie pentru toţi cărora nu le era încă limpede în frumoasa sa lucrare *Rabelais franciscain* (*cf.* p. 152); vom mai reveni şi asupra problemei stilului.

Pasajul discutat aici este relativ simplu. Întrepătrunderea locurilor de acţiune, a motivelor şi a nivelurilor stilistice este relativ uşor de observat, iar analiza nu necesită cercetări fastidioase. Alte pasaje sînt mult mai complicate, de pildă cele în care erudiţia lui Rabelais, cu miile de aluzii la lucruri şi persoane din acea vreme, şi uraganele de combinaţii lexicale se dezlănţuie. Analiza noastră ne-a permis a recunoaşte cu puţine mijloace un principiu esenţial pentru modul în care vedea şi sesiza Rabelais viaţa: principiul prin care diferitele categorii de fapte, de trăiri, domeniile de cunoştinţe, proporţiile şi stilurile se întrepătrund. Exemplele privind fie întreaga operă, fie părţi din ea, pot fi înmulţite oricît. Abel Lefranc a arătat că evenimentele din cartea întîi, mai ales războiul împotriva lui Picrochole, se petrec pe cele cîteva mile pătrate din jur de La Devinière, proprietate a familiei lui Rabelais din partea tatălui său; dar chiar şi celui care nu ştie sau nu ştia cu toate amănuntele acest lucru, numele localităţilor şi cîteva evenimente locale nevinovate care au loc înaintea şi în timpul războiului îi sugerează un mic ţinut provincial. Prin faţa noastră trec armate de sute de mii de oameni şi la luptă participă uriaşi în părul cărora proiectilele se opresc asemenea paraziţilor capilari; sînt enumerate cantităţi de armament şi de alimente pe care nu le-ar fi putut produce în acea vreme nici măcar o ţară mare; numai numărul soldaţilor care pătrund în viile mănăstirii Seuillé şi sînt nimiciţi acolo de către frate Jean se ridică la 13.622 – fără a mai trece la socoteală femeile şi copiii. Motivul proporţiilor uriaşe serveşte lui Rabelais pentru a crea contraste de perspectivă care zdruncină într-un fel echivoc-umoristic echilibrul cititorului; acesta este aruncat mereu dintr-o parte în alta între forme de viaţă pitoresc provinciale şi agreabile, evenimente monstruoase şi enorm groteşti şi idei utopist-umanitare; el nu trebuie să-şi găsească nici o clipă liniştea la un nivel de fapte obişnuite. Şi elementul viguros realist sau cel obscen se transformă în vîrtej spiritual datorită ritmului povestirii şi aluziilor care se succedă rapid; rîsul furtunos pe care îl provoacă astfel de pasaje zdruncină toate noţiunile de ordine, obişnuite pînă atunci. Dacă citim un text scurt, de pildă cuvîntarea fratelui Jean des Entommeures la începutul capitolului 42 din cartea 1, găsim în el două

glume tari. Prima se referă la rugăciunea care apără de artileria grea ; fratele Jean nu spune numai că nu crede în această rugăciune, ci schimbă agil planurile, situîndu-se pe cel al Bisericii, care pretinde credinţa ca o condiţie ca să ai parte de ajutorul ceresc, şi din această perspectivă spune : rugăciunea nu-mi va fi de nici un ajutor, căci nu cred în ea. A doua glumă se referă la efectul rasei călugăreşti ; frate Jean începe cu ameninţarea că va pune celui care se va arăta laş rasa pe umeri. Fireşte, la început crezi că spune aceasta cu înţeles de pedeapsă şi umilire, că celui astfel învestit i se contestă oarecum calităţile de bărbat. Dar nicidecum, fiindcă schimbă subit punctul de vedere : rasa este un leac pentru impotenţi, care devin bărbaţi de îndată ce o îmbracă ; prin aceasta, frate Jean vrea să spună că abstinenţa impusă de jurămînt şi de modul de viaţă prescris sporeşte în mod deosebit calităţile bărbăteşti, curajul, ca şi potenţa virilă, şi îşi încheie cuvîntarea citînd anecdota cu ogarul deşelat al domnului de Meurle, căruia i s-a pus pe spate o rasă ; din acea clipă nu i-a mai scăpat nici o vulpe şi nici un iepure şi s-a împerecheat cu toate căţelele din împrejurimi, deşi pînă atunci făcuse parte din *frigidis et maleficiatis* (un titlu din *Decretale*). Sau să citim prezentarea detailată a obiectelor care pot servi la curăţirea anusului, enumerate de tînărul Gargantua în capitolul 13 ; ce bogăţie de improvizaţii ! Întîlnim aici poezii şi silogisme, medicină, zoologie şi botanică, satiră actuală şi cunoştinţe vestimentare ; la sfîrşit, încîntarea transmisă de intestine întregului trup, dacă procedeul imaginat se pune în aplicare cu o gîscuţă tînără, vie, cu pene moi, este comparată cu fericirea eroilor şi semizeilor în Cîmpiile Elizee, iar Grandgousier compară cu această ocazie perspicacitatea dovedită de fiul său cu cea a tînărului Alexandru în cunoscuta anecdotă a lui Plutarh, unde acesta relatează cum el a fost singurul care şi-a dat seama de cauza sălbăticiei unui cal – teama faţă de propria-i umbră. Să citim la întîmplare pasaje din cărţile ulterioare. În capitolul 31 al cărţii a 3-a, Panurge cere medicului Rondibilis sfaturi în legătură cu planurile sale de căsătorie, şi acesta îi indică mijloacele care pot domoli pornirile sexuale prea puternice : în primul rînd excesul de alcool, în al doilea rînd anumite medicamente, în al treilea rînd munca fizică neîntreruptă, în al patrulea rînd studiile spirituale intense – fiecare din aceste mijloace este explicat pe pagini întregi cu o uriaşă erudiţie medicală şi umanistă, prilej ca enumerările, citatele şi anecdotele să se reverse ca ploaia ; în al cincilea rînd, continuă Rondibilis, actul sexual... Stai, zice Panurge, asta am aşteptat, ăsta-i mijlocul bun pentru mine, celelalte lasă-le cui are chef. Da, spune fratele Jean care a ascultat conversaţia, acest mijloc a fost denumit de fratele Scyllino, stareţul de la Saint-Victor de lîngă Marsilia, mortificarea cărnii... Totul nu e decît o trăsnaie, dar Rabelais a împănat-o pînă la refuz cu fanteziile sale mereu

schimbătoare, care amestecă intenţionat domeniile de stil şi de cunoaştere. Nu alta e situaţia pledoariei groteşti a judecătorului Bridoye (cap. 39-42 din aceeaşi carte) care îşi pregătea cu grijă procesele, le lăsa să dureze mult timp şi le rezolva apoi după cum cădeau zarurile ; şi care a pronunţat totuşi timp de patruzeci de ani numai sentinţe înţelepte şi drepte. În această cuvîntare se amestecă vorbăria senilă şi înţelepciunea perfid ironică, se povestesc cele mai frumoase anecdote, întreaga terminologie juridică se revarsă asupra cititorului în groteşti cascade de cuvinte, orice afirmaţie, fie absurdă, fie evidentă, este sprijinită cu o grămadă de citate comice din dreptul roman şi din glosatori ; e un foc de artificii de vorbe de spirit, experienţă juridică şi umană, satiră actuală şi istorie a moravurilor, o invitaţie la rîs, la schimbarea rapidă a punctului de vedere, la bogăţia de considerente.

Să ne oprim, în încheiere, la cartea a 4-a, scena de pe corabie, în care Panurge se tocmeşte cu negustorul Dindenault pentru un berbec (capitolele 6-8). Este poate, din toată opera lui Rabelais, scena cea mai puternică ce o oferă confruntarea a două caractere. Proprietarul turmei de berbeci, negustoul Dindenault din Saintonge, este un coleric şi un îngîmfat, dar cu duhul sarcastic şi idiomatic, inventiv, propriu aproape tuturor figurilor lui Rabelais ; el l-a repezit cît se poate de grosolan, încă de la prima lor întîlnire, pe acest Păcală care e Panurge şi fără intervenţia patronului vasului şi a lui Pantagruel s-ar fi ajuns la o păruială serioasă. După aceea, iată-i, în aparenţă împăcaţi, împreună cu ceilalţi la un pahar de vin, şi Panurge îl roagă din nou să-i vîndă unul din berbecii săi. Acum Dindenault începe să-şi laude pe multe pagini marfa, căzînd cu această ocazie şi mai mult ca altădată în atitudinea jignitoare de fanfaron faţă de Panurge, pe care îl tratează cu un amestec de neîncredere, obrăznicie, jovialitate şi suficienţă, ca pe un nebun sau pe un escroc care nu e vrednic de astfel de marfă regească. Panurge în schimb rămîne de data aceasta liniştit şi politicos, repetînd doar rugămintea să-i vîndă un berbec. În cele din urmă, îndemnat şi de cei prezenţi, Dindenault cere un preţ piperat ; cînd Panurge îi atrage atenţia că mulţi s-au păcălit vrînd să se îmbogăţească prea repede, el este cuprins de o criză de mînie şi dă drumul la ocări. Bine, bine, spune Panurge ; numără banii, îşi alege un berbec mare şi frumos şi, în timp ce Dindenault îşi bate joc de dînsul, aruncă deodată animalul în mare. Întreaga turmă sare după el ; Dindenault, disperat, încearcă în zadar s-o oprească ; este tîrît în mare de un berbec puternic şi se îneacă în aceeaşi poziţie în care fugise odinioară Ulise din peştera lui Polifem ; aceeaşi este soarta ciobanilor şi rîndaşilor lui. Panurge însă împiedică cu ajutorul unei vîsle lungi pe oricine încearcă să ajungă la corabie şi în acest timp le ţine celor care se îneacă o frumoasă cuvîntare despre fericirea vieţii de apoi şi mizeria celei

de pe pămînt. Astfel, snoava se termină crud şi aproape înfricoşător, ţinînd seama de gradul la care a ajuns nevoia de răzbunare a veselului Panurge. Oricum, rămîne însă o snoavă în care Rabelais a îndesat, ca de obicei, o cantitate mare de erudiţie bizară şi grotescă; de data asta despre berbeci, despre lîna, pielea, maţele, carnea lor şi tot felul de alte părţi, totul împodobit ca de obicei cu mitologie, medicină şi ciudată vrăjitorie chimică. Dar nu acest vîrtej pestriţ de fantezii, iscat de Dindenault atunci cînd îşi laudă berbecii este de data aceasta lucrul principal, ci prezentarea amplă a propriului său caracter, ce determină mai apoi felul în care se prăpădeşte; el e tras pe sfoară şi moare fiindcă nu se poate adapta şi schimba, ci mărginit fiind, în neghiobia şi grandomania sa, aleargă orbeşte cu capul înainte, ca Picrochole sau acel *écolier limousin*; el nu se gîndeşte că Panurge ar putea fi mai inteligent ca dînsul, că ar putea sacrifica niscaiva bani ca să se răzbune. Mărginirea, incapacitatea de adaptare, aroganţa rigidă care îl împiedică să vadă complexitatea situaţiei reale sînt pentru Rabelais vicii. Aceasta este forma de prostie pe care el o batjocoreşte şi o persecută.

Aproape toate elementele care se întîlnesc în stilul lui Rabelais sînt cunoscute din Evul Mediu tîrziu. Snoavele deşucheate, concepţia creaturală despre trupul omenesc, lipsa de pudoare şi rezervă faţă de problema sexuală, combinarea acestui realism cu conţinuturi satirice sau didactice, erudiţia amorf îngrămădită şi uneori absconsă, întrebuinţarea figurilor alegorice în ultimele cărţi, toate acestea şi încă multe altele apar şi în Evul Mediu tîrziu şi am fi tentaţi să credem că elementul de noutate constă aici numai în exagerarea neobişnuită şi în aglomerare. Dar astfel ar însemna să omitem esenţialul; modul în care elementele imaginate sînt exagerate şi combinate ne dă un amestec absolut nou şi intenţia urmărită de Rabelais este, după cum se ştie, cu totul opusă concepţiei medievale; acest fapt schimbă şi sensul diferitelor elemente. Operele medievale tîrzii sînt temeinic încadrate din punct de vedere social, geografic, cosmologic, religios şi moral; ele prezintă de fiecare dată numai un singur aspect al lucrurilor; acolo unde au de-a face cu multiple lucruri şi aspecte, ele se străduiesc să le încadreze într-o ordine generală. Străduinţa lui Rabelais este însă tot timpul de a jongla cu lucrurile şi multiplele vederi posibile şi de a ademeni pe cititorul obişnuit să gîndească într-un anumit mod, să se avînte, prin vîrtejul fenomenelor, pe întinsa mare a lumii în care poţi înota în liberate, şi nu fără primejdii. Nu mi se pare că acei critici care conferă o valoare decisivă desprinderii lui Rabelais de dogma creştină ating esenţa problemei; firește, el nu mai este credincios în sens bisericesc; dar este foarte departe de a se fixa, asemenea iluminiştilor de mai tîrziu, la anumite forme mai precise ale ateismului; nici nu e îngăduit să tragem concluzii prea generale din satira sa la adresa

lucrurilor creştine, căci în sensul acesta chiar şi Evul Mediu oferă exemple care nu se deosebesc esenţial de glumele sale blasfemice. Elementul revoluţionar al atitudinii sale nu este de fapt cel anticreştin, ci constă în relaxarea perspectivei simţămintelor şi gîndirii prin continua jonglerie cu lucrurile, care îndeamnă pe cititor să intre în legătură nemijlocită cu lumea şi bogăţia fenomenelor ei. Într-o privinţă însă Rabelais s-a fixat, şi anume într-un sens principal anticreştin: pentru el e bun omul care urmează natura; bună este viaţa naturală, fie a oamenilor, fie a lucrurilor; nici nu mai e nevoie de o expresă confirmare a acestei convingeri a lui, prin întemeierea abaţiei de Thélème; căci ea străbate prin fiecare rînd al operei sale. De aici vine şi faptul că modul creatural în care tratează pe om nu mai are ca tonalitate principală – precum realismul corespunzător al Evului Mediu tîrziu – deplîngerea nevolniciei trupului şi a deşertăciunii celor pămînteşti în genere; realismul creatural capătă la Rabelais un sens cu totul nou, diametral opus celui medieval, sensul triumfului vitalist-dinamic al corporalităţii şi al funcţiunilor sale. Pentru Rabelais nu mai există păcat originar şi Judecată de Apoi, deci nici teamă metafizică în faţa morţii. Ca parte componentă a naturii, omul se bucură de viaţa vie, de funcţiile trupului şi de forţele spiritului său şi, întocmai ca celelalte creaţii ale naturii, el e sortit descompunerii naturale. Dragostea lui Rabelais, setea sa de cunoaştere şi sugestivitatea sa imitativă se îndreaptă spre viaţa vie a omului şi a naturii; prin ele devine poet – căci e poet, şi încă unul liric, chiar dacă nu sentimental. Imitaţia sa realistă vizează viaţa pămîntească triumfătoare, şi acest lucru este întru totul anticreştin; el e atît de opus şi realismului creatural din Evul Mediu tîrziu, încît desprinderea sa de Evul Mediu se manifestă cel mai pregnant tocmai în trăsăturile medievale ale stilului său; acestea şi-au schimbat complet scopul şi funcţiunea.

Contopirea omului cu viaţa naturală, triumful caracterului animalic-creatural ne permit să observăm cîte sensuri are – şi din această cauză cît de uşor poate fi greşit înţeles – termenul de individualism, care foarte adesea, şi desigur nu fără justificare, este pus în legătură cu Renaşterea. Fără îndoială, în concepţia despre lume a lui Rabelais, deschisă tuturor posibilităţilor şi jonglînd cu toate aspectele, omul este mai liber ca altădată în gîndurile sale, în revendicările instinctelor şi în dorinţele sale. Este el mai individual din această cauză? Iată ceva greu de hotărît. În orice caz este mai puţin ancorat în propria-i fire, este mai proteic, mai înclinat să-şi schimbe pielea; şi trăsăturile comune, supraindividuale, mai ales cele animalice, instinctive, sînt exaltate. Rabelais a creat tipuri foarte pregnante şi univoce, dar nu este totdeauna dispus să le fixeze în mod univoc; ele încep pe nesimţite să sticlească, un alt personaj se desprinde dintr-o dată din ele,

în funcţie de situaţie şi de umoare. Cît de mult se schimbă Pantagruel şi Panurge în timpul operei! Şi nici chiar în cadrul unui episod izolat Rabelais nu-şi bate mult capul cu unitatea personajului atunci cînd amestecă laolaltă şiretenia, inteligenţa, umanismul şi o cruzime barbar-elementară, care iese mereu la iveală. Iar de comparăm grotesca lume subpămînteană prezentată în capitolul 30 al cărţii a doua (în care poziţia terestră şi rolul personajelor sînt răsturnate) cu lumea de apoi a lui Dante, vedem cît de sumar tratează Rabelais individualitatea umană; el se bucură de această răsturnare. În realitate, unitatea imaginii creştine despre lume şi menţinerea figurală a esenţei pămînteşti în judecata divină au făcut ca personalitatea să rămînă temeinică, indestructibilă şi permanentă, lucru care poate fi demonstrat cel mai clar la Dante, dar şi aiurea; ceea ce a ajuns în pericol atunci cînd imaginea despre om n-a mai fost determinată de ideile de unitate şi nemurire creştine.

Descrierea infernului de care am amintit este de asemenea inspirată dintr-un dialog al lui Lucian (*Menippus seu Necyomantia*), dar Rabelais a dus jocul mult mai departe spre licenţios, depăşind cu mult limitele unui gust măsurat. Raportul său umanist faţă de literatura antică se manifestă în cunoaşterea remarcabilă a autorilor care îi livrează motive, citate, anecdote, exemple şi comparaţii, în atitudinea sa faţă de problemele politice, filozofice, pedagogice, care – întocmai ca la ceilalţi umanişti – e influenţată de idei vechi şi mai ales în concepţia sa despre om, desprinsă din cadrul medieval creştin. Totuşi, Rabelais nu se inserează deloc în cadrul reprezentărilor antice; Antichitatea înseamnă pentru el eliberarea şi lărgirea orizontului şi nicidecum o nouă delimitare şi încătuşare; nimic mai departe de intenţia lui ca separarea antică a stilurilor, care în Italia a dus încă pe vremea sa, şi în curînd şi în Franţa, la purism şi la „clasicism". El nu cunoaşte nici o normă estetică; orice se potriveşte cu orice. Realitatea cotidiană este împletită cu fantasticul cel mai neverosimil, cea mai grosolană snoavă este înţesată cu erudiţie şi ideile filozofico-morale izvorăsc din cuvinte şi istorioare obscene. Toate acestea depăşesc cu mult cadrul medieval tîrziu şi antic; sigur este în orice caz că în Antichitate „prezentarea hazlie a adevărului" n-a oscilat atît de amplu într-o parte şi de alta; era nevoie pentru aceasta de amestecul stilurilor din Evul Mediu. Dar stilul lui Rabelais nu constă numai în enorma exagerare a spiritului medieval. Dacă asemenea unui predicator din Evul Mediu tîrziu, el amestecă erudiţia informă cu brutale forme populare, erudiţia nu mai are funcţiunea de a sprijini prin autoritate o învăţătură dogmatică sau morală, ci serveşte jocului grotesc, care fie că face ca faptele prezentate să pară absurde şi paradoxale, fie că pune cel puţin sub semn de întrebare gradul de seriozitate cu care au fost spuse. Şi chiar duhul său

popular se deosebeşte de cel medieval. Fără îndoială, Rabelais este popular, deoarece povestirile sale amuză întotdeauna publicul necultivat, în măsura în care acesta înţelege limbajul lui; dar adevăraţii destinatari ai operei sale sînt membrii unei elite spirituale şi nu poporul. Predicatorii se adresau într-o limbă vie poporului, predicile erau destinate prezentării orale nemijlocite; în schimb, opera lui Rabelais era destinată tiparului, deci lecturii, ceea ce înseamnă încă o minoritate în secolul al XVI-lea; şi chiar în cadrul acestei minorităţi nu este aceeaşi pătură ca cea căreia i se adresează cărţile populare.

Rabelais însuşi s-a exprimat asupra nivelului stilistic al operei sale, recurgînd la un model antic, nu la unul medieval, şi anume la Socrate. Textul respectiv e unul dintre cele mai frumoase şi mature texte din opera sa: prologul la Gargantua, deci la cartea întîi, care însă, după cum am mai spus la început, a fost scris şi publicat abia după a doua. *Beuveurs tres illustres, et vous, Verolez tres précieux – car à vous, non a aultres, sont dediez mes escriptz*[2] – aşa începe acest text renumit, comparabil în ceea ce priveşte bogăţia polifonică şi evocarea temelor principale din operă cu o uvertură muzicală. Cu greu găsim în epocile anterioare vreun autor care să se fi adresat în felul acesta cititorilor săi şi această alocuţiune devine şi mai bizară prin apariţia bruscă a unei teme la care ne-am fi aşteptat cel mai puţin după un astfel de acord introductiv: *Alcibiades ou dialoge de Platon intitulé Le Bancquet, louant son precepteur Socrates, sans controverse prince des philosophes, entre aultres parolles le dict estre semblable es Silenes...*[3] *Simpozionul* lui Platon era un fel de Biblie pentru misticii platonizanţi ai Renaşterii, pentru acei *libertins spirituels* din Italia, Germania şi Franţa; despre el vrea să le povestească cîte ceva bravilor cheflii şi preţioşilor robi ai Venerei; şi chiar de la prima propoziţie dă tonul, în cel mai monstruos şi nemăsurat amestec de sfere. Urmează apoi o parafrază zburdalnică şi grotescă a acelor pasaje în care Alcibiade compară pe Socrate cu statuile silenilor, avînd în interior mici statui ale zeilor: căci el era, ca şi acestea, urît, ridicol, neînsemnat, sărac, neîndemînatic, o figură grotescă şi un simplu şugubăţ popular (Rabelais a redat amănunţit această parte a comparaţiei, pe care Alcibiade o indică doar pe scurt în opera lui Platon); dar în interiorul său se găsesc cele mai minunate comori: pătrundere supraomenească, virtute demnă de admirat, curaj neînfricat, incomparabilă

2. Băutori mult-iluştri, şi voi, Sfrenţiţi prea scumpi – căci vouă, nu altor, sînt închinate scrierile mele...
3. Alcibiade, în dialogul lui Platon intitulat *Banchetul*, lăudînd pe dascălul său Socrate, fără controversă principe al filozofilor, zice, între altele, că este asemenea Sileniilor...

modestie, seninătate constantă, fermitate deplină, incredibil dispreţ faţă de tot ceea ce duce pe oameni la nopţi nedormite, alergături, osteneli, lupte şi călătorii. Şi cam ce urmăresc eu, continuă aproximativ Rabelais, cu această uvertură? Să nu vă imaginaţi, după ce veţi citi toate titlurile vesele ale celor scrise de mine (şi urmează o paradă de groteşti titluri de cărţi), că ele cuprind numai nerozii agreabile, numai motive de rîs şi batjocură. N-aveţi dreptul să judecaţi atît de uşor, doar după impresiile exterioare. Nu haina face pe călugăr. Trebuie să deschideţi cartea şi să chibzuiţi cu grijă asupra celor prezentate; veţi vedea cum conţinutul are cu totul altă valoare decît promitea cutia, obiectele tratate nu sînt cîtuşi de puţin aşa de neroade cum părea să indice titlul. Şi chiar dacă găsiţi în sensul *ad litteram* al conţinutului destul prilej de rîs, aşa cum promite titlul, tot n-aveţi dreptul să vă mulţumiţi cu atîta; trebuie să aprofundaţi. Aţi văzut vreodată un cîine care găseşte un ciolan cu măduvă? Dacă da, aţi putut observa cu cîtă evlavie îl priveşte, cu cîtă ardoare îl apucă, cu cîtă precauţie îl începe, cu cîtă pasiune îl sfarmă, cu cîtă grijă îl suge. Din ce cauză face toate acestea, ce speră să obţină cu atîta osteneală? Doar un pic de măduvă. Dar bineînţeles că acest pic este cea mai delicioasă şi desăvîrşită hrană. Ca şi el, trebuie să aveţi un nas fin pentru a adulmeca aceste cărţi frumoase (*ces beaulx livres de haulte gresse*), pentru a presimţi şi aprecia conţinutul lor; după aceea trebuie să sfărîmaţi osul printr-o lectură atentă şi meditaţie frecventă şi să sugeţi măduva bogată în substanţe – şi anume cea la care mă refer cu simbolurile mele pitagoreice –, cu speranţa sigură că o asemenea lectură vă va da înţelepciune şi curaj; căci veţi găsi într-însa un gust mult mai bun şi o învăţătură ascunsă care vă va dezvălui taine adînci şi mistere înfricoşătoare, privind atît religia noastră, cît şi politica şi economia.

În propoziţiile finale ale prologului el dă, fireşte, iarăşi întregii interpretări profunde o turnură comică, dar nu încape totuşi îndoială că prin exemplul lui Socrate, prin comparaţia cititorilor săi cu cîinele care sfarmă osul şi prin definirea operei sale ca *livres de haulte gresse* a vrut să-şi dezvăluie întru cîtva intenţia pe care o urmărea şi care-i stătea pe inimă. Compararea lui Socrate cu statuile silenilor, pe care o aminteşte şi Xenofon, pare să fi făcut o impresie puternică în Renaştere (Erasm o inserează în Adagia şi poate că aceasta a fost sursa directă a lui Rabelais); el ne transmite o imagine despre personalitatea şi stilul lui Socrate, care pare să justifice amestecul sferelor moştenit din Evul Mediu prin autoritatea celui mai caracteristic dintre filozofii greci. Şi Montaigne face în acelaşi sens apel la Socrate în cartea a 3-a, la începutul eseului al 12-lea; tonalitatea pasajului este cu totul alta decît la Rabelais, dar ajunge la acelaşi rezultat, amestecul stilurilor:

Socrates faict mouvoir son ame, d'un mouvement naturel et commun. Ainsi dict un païsan, ainsi dict une femme. Il n'a jamais en la bouche que cochers, menuisiers, savetiers et maçons. Ce sont inductions et similitudes tirées des plus vulgaires et cogneues actions des hommes : chacun l'entend. Sous une si vile forme nous n'eussions jamais choisi la noblesse et splendeur de ses conceptions admirables...[4]

În ce măsură erau îndreptăţiţi un Montaigne sau chiar un Rabelais să invoce pe Socrate cînd îşi manifestau înclinaţia faţă de un stil viguros şi popular nu trebuie să ne preocupe aici ; e suficient pentru analiza noastră că ei îşi imaginau prin stil „socratic" ceva liber, neforţat, apropiat de viaţa cotidiană, ba Rabelais îşi imagina chiar ceva ce se apropia de bufonerie (*ridicule en son maintien, le nez pointu, le reguard d'un taureau, le visaige d'un fol... tousjours riant, tousjours beuvant d'autant à un chascun, tousjours se guabelant...*[5]) ; în care se ascunde cu toate acestea o înţelepciune divină şi o virtute desăvîrşită. E un stil de viaţă şi unul literar totodată ; este, ca la Socrate (şi de asemenea la Montaigne), expresia omului. Ca nivel stilistic, acest amestec era extrem de potrivit pentru Rabelais, în primul rînd dintr-un motiv practic : îi permitea să prezinte ceea ce ar fi putut părea scandalos forţelor reacţionare din epoca sa într-o formă echivocă, situată între glumă şi seriozitate ; ceea ce la nevoie îi dădea posibilitatea să se sustragă unei depline responsabilităţi. Acest amestec corespunde apoi desăvîrşit temperamentului său, din care a izvorît, ca un fenomen cu totul specific, în ciuda întregii tradiţii – conştientă sau nu. Şi în primul rînd corespundea întru totul intenţiei sale : unei ironii fertile care încurcă aspectele şi proporţiile obişnuite, care face ca realitatea să reiasă din suprareal, înţelepciunea din nerozie, revolta din plăcuta şi savuroasa bucurie de viaţă, iar posibilitatea libertăţii din jocul posibilităţilor. Nu cred că este nimerit să căutăm în sensul ascuns, deci în măduva osului, ceva determinat, bine conturat ; ceea ce se ascunde în operă, dar totuşi se face cunoscut pe nenumărate căi este o atitudine spirituală pe care el însuşi o numeşte pantagruelism ; o încercare de a cuprinde viaţa care acoperă deodată atît latura spirituală, cît şi cea senzuală, care nu lasă să-i scape nici o posibilitate

4. Socrate dă mişcare cu totul firească şi obişnuită sufletului său. Aidoma grăieşte un ţăran, aidoma grăieşte o femeie. Nu are alt vreodată pe buze decît căruţaşi, tîmplari, ciubotari, zidari. Sînt apropieri şi asemuiri din cele mai îndeobşte şi ştiute făptuiri ale oamenilor şi fiecine îl pricepe. Sub înveliş cu totul de rînd, noi nu am fi lămurit măreţia şi strălucirea cuprinderilor sale uimitoare.
5. Vrednic de rîs la port, cu nasu-mpungaci, căutătura de taur, chip de capiu... pururi chicotind, bînd totdeauna la cot cu fitecine, zeflemisind mereu...

pe care aceasta i-o oferă. Nu e nevoie să o descriem mai îndeaproape, căci am fi astfel obligaţi să intrăm în concurenţă cu el; Rabelais o descrie mereu, şi mai bine ca noi. Un singur lucru aş mai vrea să adaug: euforia jocului multilateral nu degenerează la el niciodată în delir inform, duşman vieţii; pe cît de vijelioasă este uneori mişcarea din carte, există în fiecare rînd, în fiecare cuvînt o autostăpînire vădită.

Bogăţia lui stilistică nu e nelimitată; profunzimea sentimentului şi grandoarea tragică sînt excluse chiar şi de cadrul grotesc şi este puţin probabil că i-ar fi fost accesibile. Ne-am putea deci pune întrebarea dacă e just ca el să figureze în cercetările noastre, deoarece noi urmărim contopirea dintre cotidian şi seriosul tragic. Fireşte, nu i se poate contesta cotidianul, deoarece îl prezintă mereu, încadrat în lumea sa suprareală, şi printr-însul a devenit poet. Că el a fost, printre multe altele, şi poet liric, un poet complex al situaţiilor reale, s-a spus de multe ori şi s-au citat multe pasaje în acest sens; de pildă, din cartea 1, minunata propoziţie de la finele capitolului 4 care descrie dansul de pe pajişte. Să ni se permită să introducem aici cel puţin un exemplu al polifoniei sale lirico-cotidiene, poezia berbecilor, pe care a plasat-o în scurta clipă dintre tocmeală şi aruncarea neaşteptată în mare, în timp ce Dindenault îşi bate joc de un Panurge vorbăreţ, glumeţ, prost, obraznic şi fără să bănuiască nimic (4, 7):

Panurge, ayant payé le marchant, choisit de tout le troupeau un beau et grand mouton, et l'emportoit cryant et bellant, oyans tous les aultres et ensemblement bellans et regardans quelle part on menoit leur compaignon.[6]

Mica propoziţie cu numeroasele sale participii este un tablou şi o poezie totodată. Apoi tonul şi tema se schimbă:

Ce pendant le marchant disoit à ses moutonniers: „O qu'il a bien sceu choisir, le challant! Il se y entend, le paillard! Vrayement, le bon vrayement, je le reservoys pour le seigneur de Cancale, comme bien congnoissant son naturel. Car, de sa nature, il est tout joyeulx et esbaudy quand il tient une espaule de mouton en main bien seante et advenente, comme une raquette gauschiere, et, avecques un cousteau bien tranchant, Dieu sçait comment il s'en escrime!"[7].

6. După ce Panurge plătise negustorul, alese din toată turma un berbec frumos şi mare şi-l tîrî răcnind şi behăind, auzindu-l toate celelalte şi behăind laolaltă şi privind încotro îl duc pe tovarăşul lor.
7. Într-acestea, negustorul le spunea oierilor lui: „Of, că bine-a mai ştiut să aleagă muşteriul. Se pricepe, mocofanul. E adevăru-adevărat că-ntr-adevăr îl păstram

Această prezentare a caracterului domnului de Cancale oferă o cu totul altă imagine, dar nu mai puţin expresivă, reliefată şi cît se poate de nostimă, care se adaptează în acelaşi timp excelent restului, fiindcă descrierea amănunţită a unui personaj necunoscut tuturor celor prezenţi şi a relaţiilor cu el scoate bine în evidenţă îngîmfarea limbută şi totodată glumeaţă a lui Dindenault (*vrayement, le bon vrayement*). Apoi, berbecul cumpărat este aruncat în mare şi îndată se aude din nou tema lirică *criant et bellant* (începutul capitolului 8):

Soubdain, je ne sçay comment, le cas feut subit, je ne eus loisir le consyderer, Panurge, sans aultre chose dire, jette en pleine mer son mouton criant et bellant. Tous les aultres moutons, crians et bellans en pareille intonation, commencerent soy jecter et saulter en mer aprés, à la file. La foulle estoit à qui premier y saulteroit après leur compaignon. Possible n'estoit les en garder,

şi acum o cotitură bruscă înspre erudiţia grotescă:

comme vous scavez estre du mouton le naturel, tous jours suyvre le premier, quelque part qu'il aille. Aussi le dict Aristoteles, lib. IX, De hist. animal., *estre le plus sot et inepte animant du monde.*[8]

Atît despre cotidian. Seriosul apare însă în acea bucurie grea de posibilităţi a exploratorului care se încumeta să încerce orice experiment real sau suprareal, caracteristică epocii sale, prima jumătate a secolului Renaşterii, şi căreia nimeni nu i-a dat o asemenea transpunere sensibilă ca Rabelais cu limba sa. Din această cauză putem numi amestecul său de stiluri, bufoneria sa socratică, pe drept cuvînt un stil sublim. El însuşi a găsit o definiţie încîntătoare pentru stilul sublim al cărţilor sale, care ea însăşi este un exemplu grăitor al acestui stil. E împrumutată din domeniul creşterii vitelor şi am amintit-o mai sus: *ces beaulx livres de haulte gresse.*

---

pentru seniorul Cancal, cunoscîndu-i eu de minune firea. Căci e tare vesel şi zglobiu din fire, cînd are-n mînă o pulpă de oiţă bine făcută şi îmbietoare, ca un bătac pe stînga, şi cu un cuţit bine ascuţit, Doamne, Doamne, cum mai duelează".

8. Deodată, nu ştiu cum, căci întîmplarea a fost năprasnică, încît n-am avut vreme să văd bine, Panurge, fără să scoată o vorbă, îşi aruncă-n mare berbecul care răcnea şi behăia. Toate celelalte oi, răcnind şi behăind pe-acelaşi glas, începură a se arunca şi a sări în mare una după alta, în şir. Care mai de care se-nghesuia să sară prima după tovarăşul lor. Nu era cu putinţă să le-mpiedici, după cum ştiţi bine firea oii, care-o urmează întotdeauna pe prima, oriunde s-ar duce. Aşa spune şi Aristotel, lib. IX, *De histo. animal.*, că e cel mai prost şi mai dobitoc dobitoc de pe lume.

XII

L'humaine condition

Les autres forment l'homme : je le recite ; et en représente un particulier bien mal formé, et lequel si j'avoy à façonner de nouveau, je ferois vrayment bien autre qu'il n'est. Meshuy, c'est fait. Or, les traits de ma peinture ne fourvoyent point, quoiqu'ils se changent et diversifient. Le monde n'est qu'une branloire perenne. Toutes choses y branlent sans cesse : la terre, les rochers du Caucase, les pyramides d'Aegypte, et du branle public et du leur. La constance mesme n'est autre chose qu'un branle plus languissant. Je ne puis asseurer mon object ; il va trouble et chancelant, d'une yvresse naturelle. Je le prens en ce poinct, comme il est, en l'instant que je m'amuse à luy : je ne peinds pas l'estre, je peinds le passage ; non un passage d'aage en autre, ou, comme dict le peuple, de sept en sept ans, mais de jour en jour, de minute en minute. Il faut accomoder mon histoire à l'heure ; je puorray tantost changer, non de fortune seulement, mais aussi d'intention. C'est un contrerolle de divers et muables accidens, et d'imaginations irresolues, et, quand il y eschet, contraires ; soit que je soys autre moy-mesmes, soit que je saisisse les subjects par autres circonstances et considérations. Tant y a que je me contredis bien à l'adventure, mais la verité, comme disoit Demades, je ne la contredis point. Si mon ame pouvoit prendre pied, je ne m'essaierois pas, je me resoudrois ; elle est tousjours en apprentissage et en espreuve.

Je propose une vie basse et sans lustre : c'est tout un ; on attache aussi bien toute la philosophie morale à une vie populaire et privée, que à une vie de plus riche estoffe : chaque homme porte la forme entière de l'humaine condition. Les autheurs se communiquent au peuple par quelque marque particuliere et estrangiere ; moy le premier par mon estre universel, comme Michel de Montaigne, non comme grammairien, ou poete, ou jurisconsulte. Si le monde se plaint de quoy je parle trop de moy, je me plains de quoy il ne pense seulement pas à soy. Mais est-ce raison que, si particulier en usage, je pretende me rendre public en cognoissance ? est-il aussi raison que je produise au monde, où la façon et l'art ont tant de credit et de commandement, des effets de nature et crus et simples, et d'une nature encore bien foiblette ? est-ce pas faire une muraille sans pierre, ou chose semblable,

que de bastir des livres sans science et sans art ? Les fantasies de la musique sont conduictes par art, les miennes par sort. Au moins j'ay cecy selon la discipline, que jamais homme ne traicta subject qu'il entendist ne congneust mieux que je fay celuy que j'ay entrepris, et qu'en celuy-là je suis le plus sçavant homme qui vive ; secondement, que jamais aucun ne penetra en sa matiere plus avant, ni en esplucha plus particulierement les membres et suites, et n'arriva plus exactement et plus plainement à la fin qu'il s'estoit proposé à sa besoingne. Pour la parfaire, je n'ay besoing d'y apporter que la fidelité : celle-là y est, la plus sincere et pure qui se trouve. Je dis vrai, non pas tout mon saoul, mais autant que je l'ose dire ; et l'ose un peu plus en vieillissant ; car il semble que la coustume concede à cet aage plus de liberté de bavasser et d'indiscretion à parler de soy. Il ne peut advenir icy, ce que je veoy advenir souvent, que l'artizan et sa besoigne se contrarient... Un personnage sçavant n'est pas sçavant partout ; mais le suffisant est partout suffisant, et à ignorer mesme ; icy, nous allons conformément, et tout d'un train, mon livre et moy. Ailleurs, on peut recommander et accuser l'ouvrage, à part de l'ouvrier ; icy, non ; qui touche l'un, touche l'autre.[1]

---

1. Ceilalţi dau chip omului : eu îl istorisesc ; şi înfăţişez pe unul anumit, tare prost făcut şi pe care, dacă ar fi să-i dau din nou chip, adevărat că l-aş face cu totul un altul decît este. Dar, făcut fost-a. Iar trăsăturile zugrăvirii mele nu înşală, cu toate că se schimbă în tot felul. Lumea nu este decît o neîncetată clătinare. Toate lucrurile în ea mereu se clatină : pămîntul, stîncile Caucazului, piramidele din Egipet se clatină, şi din clătinarea a totul, şi din a lor. Însăşi statornicia nu este decît o clătinare mai slabă. Eu nu pot prinde pe loc obiectul meu ; el se duce în tulburare şi şovăind, dintr-o beţie a firii. Îl prind cum se află în clipa cînd îl privesc : nu zugrăvesc fiinţa, zugrăvesc trecerea ; nu o trecere dintr-o vîrstă într-alta sau, cum spune poporul, din şapte în şapte ani, ci zi de zi, din clipă în clipă. Trebuie să potrivesc istorisirea mea cu ornicul ; curînd eu pot schimba, nu din întîmplare numai, dar şi după ceea ce am de gînd. Este o dare de seamă a feluritelor şi mişcătoarelor întîmplări şi închipuiri nedesluşite, care, dacă se iscă, se pot bate cap în cap ; fie că eu însumi sînt altul, fie că apuc subiectele cu alt fel de vedere şi într-altfel de împrejurări. Oricît m-aş împotrivi mie însumi, la întîmplare, adevărului însă, aşa cum spunea Demades, eu în nici un fel nu mă împotrivesc. Dacă sufletul meu ar putea găsi împlîntare, nu aş mai căuta, m-aş hotărî ; el este totdeauna în ucenicie şi pus la încercare. – Arăt o viaţă de jos şi fără strălucire : dar totuna este ; se leagă tot atît de bine întreaga filozofie morală de o viaţă de rînd şi a insului, cît de o viaţă mai plin ţesută : fiecare om poartă chipul întreg al stării omeneşti. Autorii se fac cunoscuţi poporului prin vreun semn anume şi străin lor ; eu, cel dintîi, prin fiinţa mea întreagă şi universală, ca Michel de Montaigne, nu ca gramatician, sau ca poet, sau jurisconsult. Dacă lumea se plînge că vorbesc prea mult de mine, eu mă plîng că ea nu se gîndeşte

Acesta este începutul capitolului 2 al cărţii a 3-a din *Eseurile* lui Montaigne; în ediţia lui Villey (Paris, Alcan, 1930), la care ne vom referi atunci cînd vom indica în cele ce urmează numărul paginii la citate, el se găseşte în volumul III, p. 39. Este unul din numeroasele pasaje în care Montaigne vorbeşte despre obiectul *Eseurilor*, despre intenţia sa de a se prezenta pe sine însuşi. Mai întîi subliniază caracterul oscilant, instabil, schimbător al obiectului său; apoi descrie procedeul pe care îl utilizează în tratarea unui obiect atît de oscilant; în cele din urmă se ocupă de problema utilităţii întreprinderii sale. Ideaţia din primul paragraf poate fi uşor redusă sub formă de silogism: mă descriu pe mine însumi; [eu] sînt o fiinţă care se schimbă mereu; deci şi descrierea trebuie să se adapteze acestui fapt şi să se schimbe mereu. Vom încerca să analizăm în ce fel se exprimă în text fiecare membru al silogismului.

„Mă descriu pe mine însumi." Montaigne nu spune aceasta direct. Opunîndu-se faţă de „alţii", el exprimă lucrul mult mai energic şi, după cum se va vedea îndată, de asemenea mult mai nuanţat decît s-ar fi putut face printr-o simplă afirmaţie. *Les autres forment l'homme, moy...* : aici se vede limpede că opoziţia e dublă. Ceilalţi formează, eu povestesc (*cf.* mai jos: *Je n'enseigne pas, je raconte*); ceilalţi formează „omul", eu povestesc despre „un om". Rezultă de aici două trepte ale opoziţiei: *forment – recite,*

---

nici măcar la ea. Dar este oare cuminte ca eu, atît de neobştesc în deprinderile mele, să mă duc la cunoştinţa obştei? şi cuminte mai este să dau eu la lumină lumii, în care făţuirea şi meşteşugul au atîta trecere şi ascultare, fapte din fire crude şi simple, şi încă ale unei firi tare slăbuţe? Nu înseamnă oare a face un zid fără piatră sau alt de felul acesta, a întocmi cărţi fără ştiinţă şi meşteşug? Fantaziile muzicii sînt mînate cu meşteşug, ale mele de sorţi. Cu atîta măcar urmez învăţătura că nu fost-a om care să vorbească de pricină pe care să o priceapă şi să o cunoască mai bine decît cea pe care am luat-o în seamă şi că în aceasta sînt cel mai învăţat om în viaţă; în al doilea rînd, nimeni vreodată nu pătrunse în a sa plăsmuire mai departe, nici nu răstoci cu mai multă luare-aminte părţile şi urmările lor şi nu a nimerit întocmai şi mai din plin ţinta la care avusese de gînd să izbutească. Ca să o desăvîrşesc nu am nevoie să pun decît bună-credinţă: aceea se află la mine cît poate fi mai limpede şi sinceră. Adevăr spun, nu pe întreaga mea vrere, dar pe cît îndrăznesc a spune; îmbătrînind, îndrăznesc întru cîtva mai mult, căci pare că obiceiul îngăduie la vîrsta mea îngînare mai în voie şi pe faţă în a vorbi de sine. Aici nu se poate întîmpla, ceea ce deseori văd întîmplîndu-se, că meşterul şi făurirea sa nu se împacă. [...] Un ins învăţat nu-i învăţat în totul; dar cel care face faţă poate să facă faţă în toate, pînă şi în ce nu ştie; aici, mergem dintr-un pas, cartea mea şi cu mine. Aiurea se poate găsi vină sau laudă lucrării, lăsînd de o parte pe întocmitor; aici, nu; cine atinge una, atinge şi pe celălalt.

l'homme – un particulier. Acest *particulier* este el însuşi ; dar nici asta n-o spune direct, ci parafrazează cu modestia sa echivocă, ironică şi chiar puţin înfumurată. Parafraza este formată din trei membri, iar al doilea membru constă din propoziţie principală şi secundară : *bien mal formé* ; *si j'avoy...*, *je ferois...* ; *meshuy c'est fait*. Premisa majoră a silogismului conţine deci în redactarea sa cel puţin trei grupuri de idei, care îl construiesc şi îl comentează într-o mişcare diferită, concomitentă şi opusă : 1. ceilalţi formează, eu povestesc ; 2. ceilalţi formează *omul*, eu povestesc despre *un* om ; 3. acest un om (eu) este „din păcate" deja *formé*. Toate acestea sînt cuprinse într-o unică mişcare ritmică, fără nici o posibilitate de confuzie, şi anume aproape fără nici o circumstanţiere sintactică, fără conjucţii sau alte forme de legătură ; ajunge simpla înlănţuire, legătura spirituală creată de unitatea de sens şi de ritmul propoziţiei. Pentru a clarifica cele spuse, voi adăuga textului cîteva legături sintactice : *(Tandis que) les autres forment l'homme, je le recite* ; *(encore faut-il ajouter que) je represente un particulier* ; *(ce particulier, c'est moi-même qui suis, je le sais,) bien mal formé* ; *(soyez sûrs que) si j'avais à le façonner de nouveau, je le ferais vrayment bien autre qu'il n'est. (Mais, malheureusement) meshuy c'est fait*. Fireşte că cele adăugate de mine au doar o valoare aproximativă ; nuanţele exprimate de Montaigne prin omisiune nu pot fi sesizate în întregime.

Premisa minoră a silogismului (eu sînt o fiinţă care se schimbă mereu) nu este deocamdată exprimată de Montaigne ; el lasă în suspensie continuarea logică şi introduce mai întîi concluzia, ca o afirmaţie surprinzătoare : *Or les traits de ma peinture ne fourvoyent pas, quoy qu'ils se changent et diversifient*. Cuvîntul *or* arată că se întrerupe continuitatea şi că se porneşte de la început ; în acelaşi timp atenuează caracterul brusc şi surprinzător al afirmaţiei ; cuvîntul *quoique*, plasat aici ca o legătură sintactică precisă, pune energic în relief problema.

Abia acum urmează premisa minoră, şi nici de data aceasta direct, ci ca încheiere a unui silogism subordonat care sună precum urmează : lumea se schimbă mereu, eu sînt o parte din lume, deci mă schimb mereu. Premisa majoră e prevăzută cu exemplificări şi modul în care se schimbă lumea este dublu analizat : fiecare lucru e supus transformării universale şi în plus transformării individuale ; urmează apoi o mişcare polifonică introdusă prin afirmaţia paradoxală asupra constanţei, care ar fi şi ea doar o formă mai lentă a oscilaţiei. În mişcarea polifonică amintită, care umple tot restul alineatului, premisa minoră a celui de-al doilea silogism, subînţeleasă fiind, se face auzită slab de tot ; cele două teme care se împletesc sînt premisa minoră şi concluzia ideii principale : eu sînt o fiinţă care se schimbă mereu, deci şi descrierea trebuie să se adapteze acestui fapt. Ajunge astfel în centrul

domeniului său propriu, jocul dintre eu şi eu, dintre Montaigne-scriitorul şi Montaigne-obiectul; izvorăsc acum întorsăturile sonore şi pline de sens care se referă cînd la unul, cînd la altul, de cele mai multe ori la amîndoi; putem alege după plac pe cea care o găsim mai pregnantă, mai caracteristică, mai adevărată şi deci mai demnă de admirat; cea despre euforia naturală, cea despre zugrăvirea schimbării, cea despre schimbarea exterioară (*fortune*) şi interioară (*intention*), citarea lui Demades, contradicţia dintre *s'essayer* şi se *résoudre* cu frumoasa imagine *si mon âme pouvait prendre pied*; pentru fiecare, ca şi pentru întreg, este valabil ceea ce spune Horaţiu despre operele pe deplin reuşite: *decies repetita placebit*[2].

Sper că cititorii nu vor găsi această descompunere a alineatului în silogisme prea pedantă. Ea arată că structura ideatică din acest pasaj viu, atît de bogat în mişcări care se iscă pe neaşteptate, este precisă şi logică; că marele număr de mişcări ce completează, divid, adîncesc şi în parte chiar conced în sens invers, servesc parcă să prezinte ideea în eficacitatea sa practică; şi că ordinea este încălcată de mai multe ori, unii membri sînt anticipaţi, alţii omişi, pentru ca cititorul să şi-i completeze. Cititorul trebuie să colaboreze şi el; este angrenat în mişcarea ideii, dar se aşteaptă în fiecare moment din partea lui să cumpănească, să verifice, să completeze. El trebuie să ghicească cine sînt *les autres*; de asemenea şi cine este acel *particulier*; propoziţia cu *or* pare să-l îndepărteze de toate şi abia încetul cu încetul îşi dă seama care e intenţia ei, iar atunci esenţialul i se relevă în marea bogăţie de formulări care antrenează imaginaţia sa; dar în aşa fel ca să rămînă în continuare activ, deoarece fiecare formulare este atît de deosebită, încît necesită o prelucrare; nici una nu poate fi inserată într-o schemă de gîndire sau vorbire gata făcută.

Deşi conţinutul de idei al alineatului e strict logic, deşi este vorba de reflecţii pătrunzătoare care aprofundează în mod caracteristic problema introspecţiei, vivacitatea exprimării e atît de puternică, încît stilul depăşeşte limitele unui tratat teoretic. Presupun că oricine s-a preocupat de Montaigne a ajuns la aceeaşi constatare: după ce citisem cîtva timp din el şi mă familiarizasem întru cîtva cu specificul său, aveam impresia că îl aud vorbind şi îi văd gesturile. Este un lucru care se întîmplă foarte rar în cazul scriitorilor teoretici mai vechi şi probabil la nici unul în aşa grad ca la Montaigne. El omite adesea conjuncţiile şi celelalte cuvinte de legătură, dar le sugerează; el sare peste unii membri ai procesului de gîndire, dar înlocuieşte ceea ce lipseşte printr-un fel de contact care se stabileşte involuntar între membrii legaţi fără mare stricteţe unul de altul; între propoziţia *la constance mesme*

2. Vor plăcea şi repetate de zece ori.

n'est autre chose... şi următoarea, *je ne puis asseurer mon object...*, lipseşte în mod evident un membru, care ar fi trebuit să spună că eu, obiectul consideraţiei mele, fiind o parte componentă a lumii, sînt de asemenea supus dublei schimbări ; o va spune în mod amănunţit mai tîrziu, dar a creat încă de pe acum atmosfera care stabileşte deocamdată contactul, lăsîndu-l totuşi pe cititor într-o stare de tensiune activă. El repetă uneori idei care îi par importante, în formulări mereu inedite, punînd în relief de fiecare dată un punct de vedere nou, o caracteristică nouă, o imagine nouă, încît ideea iradiază în toate direcţiile. Toate aceste caracteristici sîntem obişnuiţi să le găsim mai curînd în cursul unei discuţii (bineînţeles, numai cu oameni plini de idei şi cu putere de expresie) decît într-o scriere tipărită, cu conţinutul teoretic, s-ar crede că pentru a crea un asemenea efect nu poate lipsi tonul vorbirii, gestica şi încălzirea reciprocă provocată de o discuţie plăcută. Dar Montaigne, care este singur cu sine însuşi, găseşte în gîndirea sa destulă vitalitate şi, ca să spunem aşa, căldură trupească pentru a scrie ca şi cum ar vorbi.

Aceasta stă în legătură cu modul în care el se străduieşte să sesizeze obiectul său, adică pe sine însuşi, modul descris de el în alineatul nostru de mai sus. Este o continuă plecare a urechii la vocile alternative dintr-însul şi tonalitatea lui oscilează între ironia echivocă, puţin înfumurată, şi o seriozitate pronunţată, care pătrunde în profunzimea existenţei. În ironia afişată se amestecă însă mai multe motive : o sinceră aversiune de a lua omul în tragic (omul este, după Montaigne *un subject merveilleusement vain, divers et ondoyant*[3], 1, 1, 10 ; *autant ridicule que risible*[4], 1, 50, 582 ; *le badin de la farce*[5], 3, 9, 434) ; o uşoară nuanţă de dispreţ arogant al seniorului faţă de activitatea scriitoricească (*si j'étais faiseur de livres*[6], 1, 20, 162 şi încă o dată 2, 37, 902) ; în sfîrşit, şi aceasta este principalul, o înclinaţie de a-şi minimaliza propriile consideraţii. El îşi numeşte cartea *ce fagotage de tant de diverses pièces*[7] (2, 37, 850), *cette fricassée que je barbouille icy*[8] (3, 13, 590), şi o dată o compară chiar cu digestia unui om bătrîn : *ce sont icy ... des excremens d'un vieil esprit, dur tantost, tantost lasche, et toujours indigeste*[9] (3, 9, 324). El este neobosit cînd e vorba să evidenţieze

3. O înfiripare uimitor de vană, felurită şi unduitoare.
4. Vrednică tot atît de batjocură, cît şi de rîs.
5. Glumeţul farsei.
6. [Dacă aş fi] făcător de cărţi.
7. Această îngrămădire din atîtea felurite bucăţi.
8. [Amestecătura ce-o mîzgălesc aici.]
9. Aici sînt [...] lepădările unei minţi bătrîne, cînd vîrtoasă, cînd moliie, dar totdeauna nemistuită.

caracterul neartistic, privat, natural şi nemijlocit al modului său de a scrie, în aşa fel de parcă ar trebui să-şi ceară scuze din cauza aceasta, şi nu întotdeauna ironia unei asemenea modestii iese atît de complet şi de clar la iveală ca în alineatul al doilea al textului nostru, pe care îl vom analiza mai jos. Atît deocamdată despre ironia, care formează un condiment stilistic deosebit de fermecător şi deosebit de potrivit obiectului; dar nu trebuie să ne lăsăm prea mult vrăjiţi de ea. Montaigne vorbeşte serios şi apăsat cînd spune că prezentarea sa nu se rătăceşte niciodată, oricît ar fi ea de variată şi de multiplă, şi că poate se contrazice uneori pe sine însuşi, dar nu contravine niciodată adevărului. Aceste cuvinte denotă o concepţie foarte realistă asupra omului, provenită din experienţă şi mai ales din experienţa proprie, concepţia că omul este o fiinţă schimbătoare, supusă transformărilor lumii înconjurătoare, ale destinului şi ale mişcărilor lui interne; încît maniera de lucru aparent atît de capricioasă şi nesupusă nici unui plan a lui Montaigne, care urmează cu elasticitate transformările fiinţei sale, este în fond o metodă experimentală severă, singura corespunzătoare unui astfel de obiect. Cel care vrea să descrie obiectiv şi cu exactitate un obiect în continuă schimbare trebuie să urmărească cu exactitate şi obiectiv modificările acestuia; el trebuie să descrie obiectul conform unui număr cît mai mare de experienţe, aşa cum l-a întîlnit de fiecare dată, şi în acest fel poate spera că va determina raza modificărilor posibile şi că va obţine în cele din urmă imaginea de ansamblu. Este o metodă strictă, ştiinţifică chiar şi în sensul modern al cuvîntului, şi tocmai această metodă vrea să o promoveze Montaigne. Poate că el ar fi respins termenul prea pretenţios ştiinţific de metodă, dar este într-adevăr o metodă şi doi critici moderni, Villey (*Les sources et l'évolution des Essais de Montaigne*, ed. a 2-a, Paris, 1933, II, 321) şi Lanson (*Les Essais de Montaigne*, Paris, s.d., 265), au utilizat acest termen atunci cînd au vorbit despre activitatea sa, chiar dacă nu cu totul în sensul dat aici. Montaigne a descris cu exactitate metoda; în afară de pasajul de mai sus există şi altele remarcabile. Alineatul nostru arată foarte clar, cum şi de ce este obligat să procedeze astfel, tocmai pentru a se adapta obiectului său; el explică apoi sensul titlului *Essais*, care ar putea fi transcris în mod potrivit, dar, natural, nu prea frumos, prin „autoîncercări". Un alt pasaj (2, 37, 850) pune în lumină ideea de evoluţie urmărită prin procedeul său şi aduce o concluzie foarte caracteristică pentru Montaigne, care nu este cîtuşi de puţin numai ironică: *Je veux representer le progrez de mes humeurs, et qu'on voye chaque piece en sa naissance. Je prendrois plaisir d'auoir commencé plus tost, et à recognoistre le train de mes mutations... Je me suis envieilly de sept ou huict ans depuis que je commençay. Ce n'a pas esté sans quelque nouvel acquest. J'y ay pratiqué la colique, par la liberalité*

des ans : leur commerce et longue conversation ne se passe aysément sans quelque tel fruit...[10]

Într-un pasaj şi mai important (2, 6, 83, 84), Montaigne spune fără ironie, cu acea calmă energie care reprezintă limita superioară a stilului său – niciodată nu ridică mai sus tonul –, cît de bună părere are despre cele întreprinse : *C'est une espineuse entreprinse, et plus qu'il ne semble, de suyvre une allure si vagabonde que celle de nostre esprit ; de penetrer dans les profondeurs opaques de ses replis internes ; de choisir et arrester tant de menus airs de ses agitations ; et est un amusement nouveau et extraordinaire qui nous retire des occupations communes du monde, ouy, et des plus recommandées. Il y a plusieurs années que je n'ay que moy pour visée à mes pensées, que je ne contrerolle et estudie que moy ; et si j'estudie autre chose, c'est pour soudain le coucher sur moy, ou en moy...*[11] Aceste propoziţii sînt importante şi din cauză că fixează limitele celor întreprinse de el, căci nu arată numai ceea ce vrea, ci şi ceea ce nu vrea să facă, adică investigarea lumii exterioare ; aceasta îl interesează doar ca scenă şi ca motiv pentru mişcările lui interne. Şi cu aceasta ajungem la o altă formă a ironiei sale înşelătoare şi disimulate : la numeroasele aserţiuni în legătură cu neştiinţa sa şi cu lipsa de răspundere faţă de tot ce se referă la lumea înconjurătoare, pe care o numeşte de preferinţă *les choses* : *A peine respondroys-je à autruy de mes discours qui ne m'en responds pas à moy... ce sont icy mes fantasies, par lesquelles je ne tasche point à donner à connoistre les choses, mais moy...*[12] (2, 10, 152). „Lucrurile" nu sînt pentru el decît un mijloc de autoverificare ; ele îi servesc numai *à essayer ses facultés naturelles* (*ibid.*) şi nu se simte obligat să ia faţă de ele o atitudine

10. Vreau să înfăţişez mersul năzăririlor mele şi să se vadă fiecare bucată la naşterea ei. Mi-ar plăcea să fi început mai devreme să lămuresc desfăşurarea strămutărilor mele... Îmbrătrînit-am cu cinci sau şapte ani de cînd am început. Nu s-au scurs fără oarecare noi agonisiri. Din dărnicia anilor m-am învăţat cu piatră la rărunchi : îndelunga lor cumetrie şi tocmeală nu trece uşor fără vreun asemenea rod.
11. Este o ispravă mai spinoasă decît pare s-o apuci razna după cele ce-ţi trec prin minte ; să pătrunzi în adîncurile întunecate ale cutelor din fundacurile ei ; să alegi şi să prinzi atît de mărunte şoapte ale frămîntărilor sale ; şi este o strădanie nouă şi neobişnuită, care ne scoate din trebile îndeobşte ale lumii, într-adevăr, şi din cele mai bune de povăţuit. Sînt mai mulţi ani de cînd nu mă mai am decît pe mine în cătarea gîndurilor mele şi nu iau în seamă şi nu cercetez decît însumi ; iar cînd cercetez altceva, este ca dindată să-l aştern pe mine, mai bine zis, în mine.
12. Cu greu aş putea da socoteală altuia despre părerile mele, cînd nu-mi pot da mie socoteală... Aci sînt năzăririle mele cu care nu mă străduiesc să aduc lucrurile la cunoştinţă, ci pe mine...

responsabilă. Dar şi acest lucru poate fi exprimat cel mai bine cu propriile sale cuvinte: *De cent membres et visages qu'a chaque chose, j'en prens un... J'y donne une poincte, non pas le plus largement, mais le plus profondément que je sçay... sans dessein, sans promesse, je ne suis pas tenu d'en faire bon, ny de m'y tenir moy mesme, sans varier quand il me plaist, et me rendre au doubte et à l'incertitude, et à ma maistresse forme qui est l'ignorance...*[13] (1, 50, 578). De unde se vede foarte clar cum trebuie să luăm această neştiinţă; în spatele autoironiei şi modestiei se ascunde o atitudine foarte bine definită, orientată spre intenţia sa principală, în care stăruie cu tenacitatea lui amabilă şi elastică. Apoi ne arată însă cu şi mai mare precizie ce înseamnă pentru el această neştiinţă, această *maistresse forme*. Şi anume, cunoaşte o *ignorance forte et genereuse*[14] (3, 11, 493), pe care o apreciază mai mult decît toate cunoştinţele exacte şi pentru care este nevoie de mai multă ştiinţă decît pentru stăpînirea tuturor disciplinelor. Ea nu este numai un mijloc menit să-i netezească drumul acelei cunoaşteri care îl interesează, al autocunoaşterii, ci chiar un drum nemijlocit pentru a ajunge la ceea ce formează scopul ultim al cercetării sale, arta de a trăi aşa cum trebuie: *le grand et glorieux chef d'œuvre de l'homme, c'est vivre à propos*[15] (3, 13, 651); şi în acest om plin de viaţă găsim o dăruire atît de completă naturii şi destinului, încît el consideră că este inutil să vrei să cunoşti mai multe aspecte ale lor decît ne fac ele să simţim: *Le plus simplement se commettre à nature, c'est s'y commettre le plus sagement. Oh! que c'est un doux et mol chevet, et sain, que l'ignorance et l'incuriosité, à reposer une teste bien faicte!*[16] (3, 13, 580); şi puţin mai înainte spune: *je me laisse ignoramment et negligemment aller à la loy generale du monde: je la sçauray assez quand je la sentiray...*[17]

Neştiinţa şi indiferenţa deliberată faţă de „lucruri" fac parte din metoda sa; nu caută în ele decît propriul său eu. El examinează în nenumărate

13. Din sute de părţi şi feţe pe care le are fiecare lucru, iau cîte una... O răscolesc, nu pe deasupra, dar cît de adînc pot... fără gînd anume, fără plănuire, nu sînt ţinut să le socotesc drept bune, nici să mă ţin eu însumi de ele fără să schimb pe placu-mi şi să mă las mînat de îndoială şi neîncredinţare după însuşirea mea de seamă, care este neştiinţa.
14. Neştiinţă vînjoasă şi darnică.
15. [Marea şi glorioasa capodoperă a omului este de a trăi cum trebuie].
16. A se deda la fire cît mai neiscusit înseamnă a se deda cît mai înţelept. O, ce dulce şi moale căpătîi, şi sănătos, poate fi neştiinţa şi neiscodirea, pentru a hodini un cap bine întocmit.
17. Eu mă las neştiutor şi nepăsător mînuit după legea îndeobşte a lumii: o voi şti îndeajuns cînd o voi simţi.

experimente, întreprinse în diferite răstimpuri, acest obiect al său îl analizează sub toate aspectele, îl încercuieşte parcă ; rezultatul nu este însă un vraf de clişee lipsite de legătură între ele, ci unitatea persoanei sale spontan surprinse şi compunîndu-se din multitudinea observaţiilor sale. Finalitatea la care ajunge este în cele din urmă tot unitatea şi adevărul ; prezentînd schimbarea, evidenţiază pînă la sfîrşit esenţa. Căutîndu-se pe sine cu o astfel de metodă, el e pe drumul autoposesiunii : *l'entreprise se sent de la qualité de la chose qu'elle regarde ; car c'est une bonne portion de l'effect, et consubstantielle*[18] (1, 20, 148). Montaigne stăpîneşte în fiecare moment al schimbării unitatea persoanei sale şi el ştie aceasta : *Il n'est personne, s'il s'escoute, qui ne descouvre en soy une forme sienne, une forme maistresse*[19] (3, 2, 52) ; sau, într-alt loc : *les plus fermes imaginations que j'aye, et generalles, sont celles qui, par maniere de dire, nasquirent avec moy ; elles sont naturelles et toutes miennes*[20] (2, 17, 652, 653). Bineînţeles că această *forme sienne* nu poate fi circumscrisă cu cîteva cuvinte precise ; ea este mult prea complexă şi prea reală pentru a putea fi cuprinsă într-o definiţie. Dar şi pentru Montaigne adevărul este *unul singur*, oricît de complexe ar fi manifestările sale ; el se contrazice poate pe sine însuşi, dar nu contrazice adevărul.

Proprie metodei lui Montaigne este şi forma specifică a *Eseurilor* sale. Ele nu sînt nici o autobiografie, nici un jurnal intim. La baza lor nu găsim un plan ingenios şi nu respectă ordinea cronologică. *Eseurile* urmează drumul hazardului : *les fantasies de la musique sont conduictes par art, les miennes par sort*. La drept vorbind, totuşi lucrurile îl conduc pe Montaigne – el se mişcă printre lucruri, trăieşte în ele, poate fi găsit mereu într-însele, căci trăieşte în mijlocul vieţii, cu ochii deschişi şi cu spiritul mereu receptiv –, doar că nu respectă ordinea lor cronologică şi nici vreo metodă care să aibă drept scop cunoaşterea unui anumit lucru sau a unui grup de lucruri, ci numai propriul său ritm interior, care este, ce-i drept, mereu pus în mişcare şi alimentat de lucruri, dar nu se leagă de ele, ci saltă de la unul la altul. Montaigne dă preferinţă unei *alleure poetique, à sauts et à gambades*[21] (3, 9, 421). Villey a arătat (*Les sources*, II, 3 şi urm.) că forma

18. [Cele întreprinse se înrîuresc din] însuşirea lucrului de urmărit, căci aceasta este o bună parte din îndeplinire şi simburele ei alcătuitor.
19. Nu-i nimeni care, dacă bine se ascultă, să nu afle în sinea lui un fel al său, fel călăuzitor.
20. Cele mai trainice închipuiri ce am şi cuprinzătoare sînt cele care, ca să spun aşa, s-au născut deodată cu mine ; ele sînt fireşti şi de tot ale mele.
21. Mers poetic, în salturi şi zburdalnic.

Eseurilor provine de la culegerile de exemple, citate şi sentinţe, o specie literară foarte populară încă din Antichitate şi Evul Mediu, şi care în secolul al XVI-lea a servit la răspîndirea preocupărilor umaniste. Montaigne începuse în felul acesta; cartea sa a fost iniţial o culegere de excerpte cu observaţii. Acest cadru a fost însă în curînd străpuns; observaţiile însoţitoare au ajuns să predomine şi materialul sau punctul de plecare nu-l mai forma doar lectura, ci şi cele trăite; fie cele trăite de el personal, fie cele auzite de la alţii sau petrecute în jurul lui. N-a renunţat însă niciodată la baza lucrurilor concrete, a faptelor întîmplate, după cum n-a renunţat nici la libertatea de a nu se ţine de o metodă de cercetare sau de succesiunea cronologică a faptelor; Montaigne împrumută de la lucruri vivacitatea lor care îl apără de o psihologie abstractă sau de o analiză în sine lipsită de substanţă; dar el se fereşte să se subordoneze legii vreunui lucru, spre a nu înăbuşi, şi în cele din urmă a pierde, ritmul propriei mişcări interioare. El exaltă foarte mult acest procedeu, mai ales în eseul al 9-lea din cartea a 3-a, din care tocmai am citat cîteva cuvinte, şi se referă la exemplul lui Platon şi al altor autori din Antichitate. Desigur că referirile la unele dialoguri din Platon, construite aparent fără rigoare şi ale căror teme nu sînt desprinse în mod abstract, ci par mulate pe specificul şi situaţia umană a interlocutorilor, nu sînt cu totul nejustificate; dar nici întru totul potrivite. Montaigne reprezintă ceva nou: savoarea personalităţii, a unei singure persoane, se oferă cu mult mai intens, iar modul de exprimare este cu mult mai spontan şi mai apropiat de vorbirea de toate zilele, deşi aici nu avem dialoguri. Şi descrierea stilului socratic dintr-alt pasaj, în eseul al 12-lea, pe care l-am citat în capitolul despre Rabelais (p. 248), ne arată un Socrate colorat montaignesc. Nici un filozof din Antichitate, nici chiar Platon, nu s-a lăsat în aşa măsură condus de propria sa existenţă concretă şi n-a scris atît de suculent, de material şi de spontan ca el, atunci cînd prezintă pe Socrate vorbind. În fond, Montaigne e conştient de acest fapt. Într-un pasaj în care respinge laudele aduse limbii sale, îndrumînd pe cititor numai spre sens şi conţinut (1, 40, 483), adaugă: *Si suis je trompé, si queres d'autres donnent plus à prendre en la matiere; et comment que ce soit, mal ou bien, si nul escrivain l'a semée ny guerres plus materielle, ny au moins plus drue en son papier.*[22]

Partea a doua a textului reprodus la începutul capitolului tratează despre problema îndreptăţirii şi justificării celor întreprinse de el, întrebare pe care Pascal a respins-o atît de energic, după cum se ştie (*le sot projet qu'il a de*

22. Totuşi, păcălit sînt dacă se află alţii care dau mai mult pe cuprins; şi, oricum ar fi, bine sau rău, nu-i nici un scriitor care să-i fi semănat mai des şi mai din plin pe hîrtia sa.

se peindre !). Dispunerea materialului şi expresia sînt de asemenea pline de modestie insinuant ironică. S-ar părea că nici el nu îndrăzneşte să răspundă cu o afirmaţie clară la întrebare, că ar vrea mai degrabă să se scuze şi să aducă circumstanţe atenuante. Aparenţele înşală; el a dat încă din prima propoziţie răspunsul, cu mult înainte de a se fi pus întrebarea; şi ceea ce urmează apoi aproape ca o scuză (*au moins j'ay...*) se transformă deodată într-o afirmare atît de fermă, principială şi plină de conştiinţa propriei sale-valori, încît nu mai poate fi vorba de modestie şi scuze. Succesiunea ideilor sale este următoarea:

1. Descriu o existenţă umilă şi obscură; dar n-are importanţă; chiar şi cea mai umilă existenţă cuprinde totalitatea omenescului.

2. Nu descriu, ca alţii, o specialitate sau o aptitudine deosebită pe care aş fi dobîndit-o, ci eu sînt primul care mă prezint pe mine, Montaigne, cu întreaga mea persoană.

3. Dacă mi se reproşează că vorbesc prea mult despre mine însumi, răspund la rîndul meu cu reproşul: voi nu vă gîndiţi nici măcar la voi înşivă.

4. Abia acum formulează întrebarea: nu este prezumţios oare să vrei să aduci la cunoştinţa generală şi publică un caz particular atît de limitat? E înţelept oare să oferi unei lumi care nu ştie să aprecieze decît forma şi arta un produs natural atît de simplu şi neprelucrat şi încă pe deasupra un produs natural atît de neînsemnat?

5. În locul unui răspuns urmează acum „circumstanţe atenuante": a) nimeni nu şi-a cunoscut vreodată obiectul ca mine; b) nimeni nu şi-a aprofundat vreodată în aşa măsură obiectul şi nu l-a urmărit pînă în toate cotloanele şi ramificaţiile; c) nimeni nu şi-a dus vreodată atît de exact şi de desăvîrşit intenţia la capăt.

6. Pentru a realiza toate acestea n-am nevoie decît de o sinceritate fără rezervă, şi nu duc lipsă de ea. Convenţiile mă împiedică un pic, uneori aş merge şi mai departe; dar de cînd sînt mai bătrîn îmi îngădui în această privinţă acele libertăţi care i se trec cu vederea unui om în vîrstă.

7. Mie nu mi se poate întîmpla ceea ce i se întîmplă adeseori specialistului: ca omul şi opera să nu se armonizeze, ca să admiri opera găsind însă că în relaţiile sale sociale autorul este destul de mediocru, sau invers. Un savant nu e peste tot savant; dar un om integru e pretutindeni integru, chiar şi atunci cînd e ignorant. Cartea mea şi cu mine formăm împreună un singur lucru; cel ce vorbeşte despre unul, vorbeşte în acelaşi timp şi despre celălalt.

Acest conspect ne arată cît de disimulată este modestia sa; ne-o arată aproape cu mai multă claritate decît originalul, tocmai fiindcă, incisiv şi sec, nu are amabilitatea cursivă a expresiei. Dar şi originalul este destul de

categoric ; opoziţia „eu – alţii", maliţiozitatea la adresa specialiştilor şi mai cu seamă motivele „eu în primul rînd" şi „nimeni nu şi-a cunoscut vreodată" nu pot fi trecute cu vederea şi se evidenţiază tot mai mult la o lectură repetată. Vom încerca acum să discutăm pe rînd cele şapte idei enumerate ; bineînţeles că e un procedeu destul de ingrat, chiar prin faptul că ideile pot fi cu greu separate una de alta şi se împletesc mereu între ele ; e necesar totuşi, dacă vrem să scoatem la iveală tot ce se ascunde în acest text.

Aserţiunea că descrie o existenţă umilă şi obscură este foarte exagerată ; Montaigne a fost un mare senior, stimat şi influent, şi numai voinţa lui l-a făcut să se aventureze doar cu moderaţie şi fără plăcere în viaţa politică. Dar modesta exagerare pe care o repetă adeseori îi serveşte spre a evidenţia şi mai plastic ideea principală : un destin omenesc oarecare, *une vie populaire et privée*, îi ajung pentru a-şi atinge scopul. *La vie de Cesar*, spune într-alt loc (3, 13, 580), *n'a point plus d'exemple que la nostre pour nous : et emperiere et populaire, c'est tousjours une vie que tous accidents humains regardent. Escoutons y seulement...*[23] Şi apoi urmează faimoasa propoziţie despre *l'humaine condition*, pe care o realizează fiecare om. Este vădit că prin această propoziţie a răspuns deja la întrebarea asupra sensului şi utilităţii celor întreprinse de dînsul ; dacă orice om oferă suficient material şi motive pentru prezentarea întregii filozofii morale, atunci introspecţia exactă şi sinceră a unui om oarecare este fără doar şi poate îndreptăţită ; ba putem merge cu un pas mai departe : ea este chiar necesară, căci reprezintă calea unică pe care o poate urma, după părerea lui Montaigne, ştiinţa despre om ca fiinţă morală. Metoda „ascultării" (*escoutons y*) poate fi pusă în aplicare cu oarecare exactitate numai asupra propriei persoane ; este de fapt o metodă de a trage cu urechea la sine însuşi, de a observa propriile sale mişcări interioare. Nu putem examina cu atîta exactitate o altă persoană : *Il n'y a que vous qui sçache si vous estes lasche et cruel ou loyal et devotieux ; les autres ne vous voyent point, ils vous devinent par conjectures incertaines...*[24] (3, 2, 45, 46). Iar viaţa proprie pe care trebuie să o observăm este totdeauna o viaţă oarecare ; căci fiecare existenţă nu este decît una din milioanele de variante ale posibilităţilor de existenţă omenească. Baza obligatorie a metodei lui Montaigne este viaţa proprie a unui om oarecare.

---

23. Viaţa lui Cezar nu este mai pilduitoare pentru noi decît a noastră ; şi de împărat, şi de popor, tot o viaţă este pe care toate întîmplările omeneşti o privesc. Numai să le dăm ascultare.

24. Numai tu singur ştii dacă eşti nemernic şi crud sau leal şi cucernic ; ceilalţi nu te văd, te ghicesc prin neîntemeiate dovediri.

Mai precis, această viaţă proprie oarecare trebuie considerată ca un întreg. E a doua idee din cele enumerate mai sus. Exigenţa e limpede : orice specializare falsifică imaginea morală, ne prezintă numai într-unul din rolurile noastre, lăsînd cu bună ştiinţă în umbră domenii largi ale vieţii şi ale destinului nostru. Dintr-o carte de gramatică greacă sau de drept nu putem trage concluzii asupra existenţei personale a autorului sau cel mult în puţinele cazuri în care temperamentul său este atît de puternic şi pregnant, încît irupe involuntar în orice formă de viaţă. Situaţia socială şi economică l-a ajutat pe Montaigne să se formeze şi să se păstreze ca un întreg ; epoca sa, care nu trasase încă pentru păturile superioare ale societăţii datoria, tehnica şi etosul muncii specializate, ci, dimpotrivă, influenţată încă de impresia civilizaţiei antice oligarhice, tindea spre o cultură cît mai generală şi mai umană, a favorizat cerinţele lui Montaigne. Totuşi, nici unul din contemporanii săi cunoscuţi nu a ajuns în această privinţă atît de departe ca el. În comparaţie cu el, toţi sînt specialişti : teologi, filologi, filozofi, oameni de stat, medici, poeţi, artişti ; toţi se prezintă lumii *par quelque marque particuliere et estrangiere*. Şi Montaigne a fost, ocazional, cînd l-au silit împrejurările, jurist, militar, politician ; el a fost cîţiva ani în şir primar al oraşului Bordeaux. Dar nu s-a lăsat absorbit de aceste ocupaţii, ci şi-a împrumutat doar temporar şi revocabil persoana, promiţînd acelora care îi trasau sarcini *de les prendre en main, non pas au poulmon et au foye*[25] (3, 10, 438). Metoda de a lua întregul unei vieţi proprii oarecare ca punct de plecare al filozofiei morale, al cercetării condiţiei umane, stă în flagrantă opoziţie cu toate metodele care întreprind pe baza unui plan determinat cercetări asupra unui număr mare de oameni, în ceea ce priveşte existenţa sau lipsa anumitor însuşiri sau atitudinea lor în anumite situaţii ; toate aceste procedee îi par lui Montaigne abstracţii goale şi pedante ; el nu recunoaşte într-însele omul, adică pe sine însuşi, căci îl maschează, îl simplifică, îl hipersistematizează, încît realitatea sa se pierde. Montaigne se limitează la examinarea şi descrierea exactă a unui singur exemplar, care e el însuşi, şi chiar şi atunci cînd întreprinde acest examen este departe de a izola într-un mod oarecare obiectul său, de a-l desprinde de situaţiile şi condiţiile fortuite în care se găseşte de fiecare dată, pentru a sesiza cumva în felul acesta esenţa sa propriu-zisă, permanentă şi absolută ; o asemenea încercare de a obţine esenţa prin izolarea de contingenţele fortuite i s-ar părea absurdă, deoarece, conform convingerii sale, esenţa se pierde de îndată ce e desprinsă de fortuit. Tocmai de aceea trebuie să renunţe la o definiţie ultimă a propriei

25. A le lua în mîini, nu la plămîni sau ficaţi.

sale persoane sau a omului, deoarece aceasta ar fi cu necesitate abstractă; el trebuie să se limiteze la a se studia mereu şi să renunţe la *se résoudre*. Dar Montaigne face parte din acea categorie de oameni pe care această renunţare nu-i doare; căci el este convins că întregul cunoaşterii se sustrage expresiei. Metoda sa este apoi, în ciuda aparentelor discontinuităţi, foarte riguroasă, în măsura în care se limitează la observaţie; ea nu cercetează cauzele generale; cele indicate de Montaigne sînt doar cauze evidente, accesibile observaţiei. În legătură cu aceasta există un pasaj polemic, încă şi astăzi de actualitate: *Ils laissent là les choses et s'amusent à traicter les causes: plaisans causeurs! La cognoissance des causes appartient seulement à celuy qui a la conduite des choses, non à nous qui n'en avons que la souffrance, et qui en avons l'usage parfaictement plein selon notre nature, sans en penetrer l'origine et l'essence... Ils commencent ordinairement ainsi: Comment est ce que cela se faict? Mais se faict il? faudroit il dire...*[26] (3, 11, 485). Am evitat în mod intenţionat să recurgem în toate aceste observaţii în legătură cu metoda sa la expresiile tehnice care ni se impun pentru metodele filozofice moderne, înrudite sau opuse metodei sale. Cititorul competent le va completa; facem abstracţie de aceasta, deoarece socoteala nu se potriveşte nicăieri exact şi o clarificare mai exactă ne-ar îndepărta prea mult de intenţia noastră principală.

Nu ne-am ocupat încă de cîteva cuvinte pe care Montaigne le-a scris într-un loc sintactic foarte relevant în legătură cu prezentarea metodei sale de a zugrăvi propria sa viaţă de om oarecare ca un întreg, cu scopul de a cerceta acea *humaine condition*. Este vorba de cuvintele *moy le premier*, şi ele ridică două întrebări: ia oare Montaigne în serios această afirmaţie, şi are oare dreptate? Răspunsul la prima întrebare poate fi uşor dat, el o ia în serios, deoarece o repetă adeseori; motivul „nimeni nu şi-a cunoscut vreodată" pe care-l găsim mai jos în textul nostru nu este decît o variantă, şi un alt pasaj, din care am citat mai sus o parte (la pp. 259, 260), tratînd despre acel *amusement nouveau et extraordinaire... de penetrer dans les profondeurs de ses replis internes*, are următoarea introducere: *Nous n'avons nouvelles que de deux ou trois anciens qui ayent battu ce chemin; et si ne pouvons dire si c'est du tout en pareille maniere à cette-ci, n'en connoissant*

26. Ei lasă lucrurile colo şi-şi trec vremea vorbind despre cauze: hazlii guralivi! Cunoştinţa cauzelor este numai pe seama celui ce are mînuirea lucrurilor, nu pe a noastră care nu avem decît a le suferi; a căror folosinţă, după cum ne este firea, noi o avem din plin, fără a pătrunde originea şi esenţa lor... Ei încep de obicei astfel: cum oare se face aceasta? Dar se face oare? ar trebui spus.

que leurs noms. Nul depuis ne s'est jeté sur leur trace...[27] (2, 6, 93). Nu încape deci nici o îndoială că, în ciuda modestiei şi autoironiei, Montaigne a luat în serios afirmaţia sa. Dar are el dreptate? E adevărat oare că nu există în vechime nici o singură operă asemănătoare? Îmi vine în minte numele lui Augustin. Montaigne nu aminteşte nicăieri de *Confesiuni*, iar Villey (*Les sources*, I, 75) presupune că nu le-a cunoscut prea bine. Dar este exclus ca el să nu fi ştiut cel puţin despre existenţa şi caracterul acestei cărţi renumite. Poate că avea oarecare teamă de această comparaţie şi poate că într-adevăr o modestie veritabilă şi lipsită de ironie l-a oprit să stabilească o apropiere între el şi metoda sa şi cel mai însemnat Părinte al Bisericii; şi are de asemenea dreptate cînd afirmă că nu este cîtuşi de puţin *en pareille maniere*; intenţia şi atitudinea sînt foarte diferite; şi totuşi, din nici un alt autor anterior nu se găsesc în opera lui Montaigne elemente atît de esenţiale ca introspecţia consecventă şi fără rezerve a lui Augustin.

În legătură cu cea de-a treia parte a afirmaţiei sale (reproşul „voi nu vă gîndiţi nici măcar la voi înşivă"), trebuie să observăm că la baza lui se găseşte neexprimată imaginea specific montaignescă despre „eu". Cei cărora li se adresează în acest fel se gîndesc, în sensul obişnuit al cuvîntului, foarte mult la ei înşişi, prea mult chiar; se gîndesc la interesele lor, la dorinţele, grijile, cunoştinţele, activitatea lor, la familia şi la prietenii lor. Dar toate acestea nu înseamnă pentru Montaigne „eu". Toate acestea constituie doar o parte din „eu" şi e cu putinţă chiar, aşa cum se întîmplă de cele mai multe ori, să ducă la întunecarea şi pierderea eului, ca atunci cînd ne abandonăm atît de complet unuia sau altuia sau mai multora din aceste lucruri, încît conştiinţa prezentă despre propria existenţă în întregimea ei, conştiinţa deplină a propriei vieţi, dispare. Din conştiinţa deplină a propriei vieţi face parte, după părerea lui, şi conştiinţa propriei morţi. *Ils vont, ils viennent, ils trottent, ils dansent; de mort, nulles nouvelles*[28] (1, 20, 154, 155).

Părţile a patra şi a cincea ale afirmaţiei sale, îndoiala dacă publicarea unei asemenea opere este îndreptăţită şi scuzele pe care le opune îndoielii, le putem trata împreună. Adevăratul răspuns la întrebare l-a dat Montaigne anticipat; şi o ridică acum numai pentru a scoate încă o dată în mod pregnant în evidenţă caracterul specific al celor întreprinse de el prin cîteva antiteze magistral formulate (de exemplu, *particulier en usage* faţă de *public en cognoissance*, sau *par art* faţă de *par sort*). Textul se mai evidenţiază

27. Nu avem ştire decît de doi sau trei din vechime care să fi bătut acelaşi drum; şi nici nu putem spune dacă a fost în acelaşi fel, cunoscîndu-le numai numele. Nimeni de atunci nu a mai mers pe urmele lor...
28. Ei se duc şi vin, ei aleargă, ei zburdă, nici pomeneală de moarte.

prin transformarea neaşteptată a cuvintelor folosite ca scuză într-o profesiune de credinţă a conştiinţei propriei sale importanţe. Această profesiune de credinţă introdusă prin motivul *jamais homme* sau *jamais aucun* descoperă o nouă latură a metodei sale. Nimeni, spune el, nu a fost vreodată atît de stăpîn pe obiectul său, nimeni nu l-a urmărit atît de profund în toate amănuntele şi ramificaţiile, nimeni nu şi-a atins atît de perfect scopul. În ciuda uşoarei autoironii cuprinse de pildă în formula *en celuy-là je suis le plus sçavant homme qui vive*, aceste propoziţii conţin o subliniere uimitor de sinceră, clară şi energică a unicităţii cărţii sale; şi ele depăşesc chiar acel *moy le premier* analizat mai sus, întrucît trădează convingerea lui Montaigne că nu există nici o cunoştinţă sau ştiinţă care să poată fi însuşită atît de desăvîrşit şi precis precum cunoaşterea de sine. Pentru el, dictonul „Cunoaşte-te pe tine însuţi" nu este numai o cerinţă practică şi morală, ci o cerinţă gnoseologică. Iată de ce nu are mult interes pentru ştiinţele naturale, care nu-i inspiră deloc încredere; doar elementul moral-uman îl fascinează; el ar putea spune, întocmai ca Socrate, că nu are ce învăţa de la copaci, ci numai de la oamenii din oraş. El dă chiar un accent polemic ideii cînd vorbeşte despre oamenii care se laudă cu cunoştinţele lor de ştiinţe naturale: *Puisque ces gens là n'ont pas peu se resoudre de la cognoissance d'eux mesmes et de leur propre condition, qui est continuellement presente à leurs yeux, qui est dans eux..., comment les croirois je de la cause du flux et du reflux de la riviere du Nil ?*[29] (2, 17, 605). Primatul autocunoaşterii are totuşi numai pentru cercetarea morală a omului o importanţă gnoseologică; deoarece Montaigne vizează cercetarea lui *humaine condition* în genere atunci cînd întreprinde cercetarea propriei vieţi, oarecare, ca un întreg şi prin aceasta dă la iveală principiul euristic de care ne servim mereu, conştient sau inconştient, în mod rezonabil sau nerezonabil, atunci cînd ne străduim să înţelegem şi să apreciem acţiunile altor oameni, fie că este vorba de acţiunile celor din jurul nostru, fie că este vorba de acţiuni politice şi istorice mai îndepărtate: le apreciem pe baza unor criterii oferite de propria noastră viaţă şi experienţă lăuntrică; încît cunoaşterea noastră umană şi istorică depinde de profunzimea introspecţiei noastre şi de lărgimea orizontului nostru moral.

Montaigne a arătat totdeauna cel mai viu interes faţă de viaţa altora. E firesc să aibă o anumită neîncredere în istorici, găsind că aceştia prezintă omul prea exclusiv în situaţii neobişnuite şi eroice şi că sînt prea repede

29. Deoarece oamenii ceia nu s-au putut dumiri în a se cunoaşte pe ei înşişi şi starea lor anume, care le stă mereu în faţa ochilor, care este înlăuntrul lor..., cum am să-i cred despre cauza fluxului şi refluxului rîului Nil?

înclinaţi să prezinte o imagine închegată şi unitară a caracterelor: *les bons autheurs mesmes ont tort de s'opiniastrer à former de nous une constante et solide contexture*[30] (2, 1, 9). Lui Montaigne i se pare paradoxal să-ţi faci o imagine despre om în totalitatea lui pe baza unui singur punct culminant sau a puţine puncte culminante ale unei vieţi; oscilaţiile şi schimbările stărilor interioare nu au fost nici pe departe luate în considerare în suficientă măsură: *pour juger d'un homme, il faut suivre longuement et curieusement sa trace*[31] (2, 1, 18). El doreşte să cunoască comportamentul cotidian, obişnuit şi spontan al oamenilor şi, pentru a atinge acest scop, mediul pe care îl poate observa prin experienţă proprie îi este tot atît de preţios ca materialul oferit de istorie: *moy... qui estime ce siècle comme un autre passé, j'allegue aussi volontiers un mien amy que Aulu Gelle et que Macrobe...*[32] (3, 13, 595). Faptele particulare şi personale îl interesează în aceeaşi măsură, sau poate chiar mai mult, ca „acţiunile de stat" şi nici nu este măcar necesar ca ele să se fi petrecut cu adevărat: *en l'estude que je traitte de noz moeurs et mouvemens, les temoignages fabuleux, pourvu qu'ils soient possibles, y servent comme les vrais : advenu ou non advenu, à Paris ou à Rome, à Jean ou à Pierre, c'est toujours un tour de l'humaine capacité*[33] (1, 21, 194). Toată această străduinţă de a cunoaşte viaţa altora e trecută prin filtrul propriei experienţe. Nu trebuie să ne lăsăm induşi în eroare de unele formulări ale lui Montaigne, prin care ne avertizează să ne ferim de a aprecia pe alţii după noi înşine sau de a considera drept imposibil ceea ce nu ne putem imagina sau ceea ce contravine obiceiurilor noastre. Aceasta se referă doar la oameni a căror experienţă proprie este prea îngustă şi plată, şi învăţătura pe care o putem deduce din asemenea formulări este cerinţa de a da conştiinţei noastre lăuntrice mai multă elasticitate şi lărgime. Căci Montaigne nici n-ar putea indica alt principiu euristic pentru cunoaşterea istorico-morală decît propria experienţă, şi există mai multe pasaje în care îşi descrie metoda sub acest unghi de vedere, de exemplu următorul: *Cette longue attention que j'employe à me considérer me dresse à juger aussi passablement des autres... Pour m'estre, dès mon enfance, dressé à*

30. Înşişi bunii scriitori greşesc atunci cînd, cu dinadinsul, se străduiesc a scoate din noi chip trainic şi statornic.
31. Ca să judeci un om, trebuie umblat îndelung şi iscoditor pe urmele sale...
32. Care privesc acest veac ca şi un alt trecut, fac dovedire tot atît de bucuros cu un prieten al meu, cît şi cu Aulus Gellius şi Macrobius.
33. În cercetarea obiceiurilor şi mişcărilor noastre, în care eu stărui, mărturiile de basm, puţin numai să aibă fiinţă, îmi slujesc tot atîta ca şi cele adevărate: întîmplate sau neîntîmplate, la Roma sau la Paris, lui Ioan sau lui Petru, sînt [întotdeauna] o întorsătură a învrednicirii omului.

mirer ma vie dans celle d'autruy, j'ay acquis une complexion studieuse en cela[34] (3, 13, 585). *Mirer sa vie dans celle d'autruy*, cuvinte ce cuprind deplin metoda activităţilor care îşi propun înţelegerea unor acţiuni sau gînduri străine; tot restul, culegerea surselor şi a dovezilor, critica exterioară şi orînduirea materialului, reprezintă doar o muncă ajutătoare şi pregătitoare.

Partea ce am trecut-o la numărul şase din expunerea de mai sus tratează despre sinceritatea sa: doar de ea are nevoie pentru a-şi duce la îndeplinire intenţia; şi o şi posedă; o declară singur şi este adevărat. Montaigne e foarte sincer în tot ceea ce se referă la propria sa persoană şi, aşa cum susţine aici şi în multe alte părţi din *Eseuri* (chiar în prefaţă), i-ar plăcea să fie şi mai sincer; regulile bunei-cuviinţe îi trasează însă anumite limite. Totuşi, criticii lui i-au reproşat cel mult excesul, niciodată însă lipsa de sinceritate. El vorbeşte foarte mult despre sine însuşi şi cititorului i se înfăţişează în amănunt nu numai existenţa sa spirituală şi sufletească, ci chiar şi cea corporală. Găsim presărate în *Eseuri* un mare număr de mărturisiri în legătură cu însuşirile şi obiceiurile sale personale, cu bolile, alimentaţia şi viaţa sa sexuală. Bineînţeles, ne întîmpină aici şi o oarecare mulţumire de sine; Montaigne se bucură pentru sine ştiind că este din toate punctele de vedere un om liber, bogat, integru, foarte reuşit, şi, în ciuda autoironiei, nu poate ascunde această bucurie temeinică. Dar ea este o conştiinţă de sine liniştită, justificată în sine, lipsită de meschinărie, îngîmfare, nesiguranţă sau cochetărie. El e mîndru de a sa *forme toute sienne*. Totuşi, plăcerea ce-i inspiră propria persoană nu este motivul cel mai important şi propriu al sincerităţii sale, care se referă în mod egal la spirit şi trup; sinceritatea este o parte esenţială a metodei sale de a prezenta propria sa viaţă, oarecare, ca întreg; Montaigne are convingerea că într-o asemenea prezentare spiritul şi trupul nu pot fi separate între ele şi a dat acestei convingeri, în linişte şi fără a însoţi prezentarea sinelui său de gesturi exaltate, o formă fără rezerve, practică; atît de lipsită de rezerve şi de concretă, cum cu greu a reuşit cineva înaintea lui şi puţini după el. Dacă vorbeşte în mod amănunţit despre trupul lui şi despre fiinţa sa corporală, o face deoarece e o parte componentă esenţială a sa şi a reuşit să împînzească cartea cu elementul fizic al persoanei sale, fără a plictisi. Funcţiile sale corporale, bolile sale şi propria sa moarte fizică, despre care vorbeşte atît

34. Această îndelungată luare-aminte cu care stărui a mă privi mă deprinde de asemenea a judeca destul de bine despre ceilalţi... Fiindcă din copilărie m-am învăţat în a oglindi viaţa mea în a altuia, am căpătat o deprindere dibăcită în aceasta.

de mult pentru a se obişnui cu gîndul morţii, sînt în realitatea lor materială şi sensibilă atît de contopite cu conţinutul moral şi spiritual al cărţii sale, încît orice încercare de separare ar fi lipsită de sens.

De aici aversiunea sa faţă de sistemele pedante de filozofie morală despre care am vorbit mai sus : ceea ce le reproşează, şi anume caracterul abstract al metodelor lor care maschează realitatea vieţii, ca şi terminologia lor umflată, poate fi deplin explicat în ultimă instanţă prin faptul că ei separă în parte chiar teoretic, în parte cel puţin în practica predării, spiritul de trup, neacordînd importanţă acestuia din urmă. Toţi au, după părerea lui Montaigne, o părere prea orgolioasă despre om, vorbind despre el de parcă ar fi numai spirit şi falsificînd prin aceasta realitatea vieţii : *Ces exquises subtilitez ne sont propres qu'au presche ; ce sont discours qui nous veulent envoyer touts bastez en l'autre monde. La vie est un mouvement materiel et corporel, action imparfaicte de sa propre essence, et desreglée ; je m'emploie à la servir selon elle...*[35] (3, 9, 409, 410).

Pasajele în care vorbeşte despre unitatea dintre spirit şi trup sînt foarte numeroase şi prezintă multiple aspecte diferite ale concepţiei sale. Uneori predomină modestia ironică : *moy, d'une condition mixte, grossier..., si simple que je me laisse tout lourdement aller aux plaisirs presents de la loy humaine et generale, intellectuellement sensibles, sensiblement intellectuels.*[36] (3, 13, 649). Un alt pasaj extrem de interesant aruncă lumină asupra relaţiilor sale cu platonismul şi totodată cu filozofia morală a Antichităţii în genere : *Platon craint nostre engagement aspre à la douleur et à la volupté, d'autant que* (fiindcă) *il oblige et attache par trop l'âme au corps ; moy plutost au rebours, d'autant qu'il l'en desprend et descloue*[37] (1, 14, 100, 101). Căci pentru Platon trupul este un duşman al măsurii, care seduce sufletul, tîrîndu-l după sine ; pentru Montaigne corpul posedă, ca dispoziţie naturală, *un juste et modéré tempérament envers la volupté et envers la douleur*[38], pe cînd *ce qui aiguise en nous la douleur et la volupté, c'est la poincte de*

35. Aceste neîntrecute subtilităţi nu-s bune decît de predică ; sînt poveţe care vor să ne trimită bine înşeuaţi pe lumea cealaltă. Viaţa este o mişcare a materiei şi a trupului, făptuire nedesăvîrşită în al său miez şi nerînduită ; mă străduiesc să o slujesc precum este...

36. Eu, neobosit ca stare, grosolan... atît de neiscusit, că mă las din tot greul meu la plăcerile de acum, ale legii omeneşti şi ale tuturor, cu judecată simţite, cu simţ judecate.

37. Platon se teme de pornirea noastră aprigă la durere, cît şi la desfătare, mai ales că el supune şi leagă prea tare sufletul de trup ; eu, dimpotrivă, cît pot îl desprind şi-l scot din ţinte.

38. [Căci firea le-a dedat] cumpănit şi măsurat mersului durerii şi desfătării.

nostre esprit[39]. Cele mai importante pasaje pentru problema noastră sînt însă cele care indică sursele creatural-creştine ale concepţiei sale. În capitolul „De la présomption" (2, 17, 615) el scrie:

Le corps a une grand'part à nostre estre, il y tient un grand rang ; ainsi sa structure et composition sont de bien juste considération. Ceux qui veulent desprendre nos deux pièces principales, et les sequestrer l'un de l'autre, ils ont tort ; au rebours, il les faut r'accupler et rejoindre ; il faut ordonner à l'âme non de se tirer à quartier, de s'entretenir à part, de mespriser et abandonner le corps (aussi ne le sçauroit elle faire que par quelque singerie contrefaicte), mais de se r'allier à luy, de l'embrasser..., l'espouser en somme, et luy servir de mary, à ce que leurs effects ne paraissent pas divers et contraires, ains accordans et uniformes. Les Chrestiens ont une particuliere instruction de cette liaison ; ils sçavent que la justice divine embrasse cette société et joincture du corps et de l'âme, jusques à rendre le corps capable des recompenses eternelles ; et que Dieu regarde agir tout l'homme, et veut qu'entier il reçoive le chastiment, ou le loyer, selon ses merites.[40]

Şi încheie cu un elogiu al filozofiei aristotelice:

La secte Peripatetique, de toutes sectes la plus sociable, attribue à la sagesse ce seul soing, de pourvoir et procurer en commun le bien de ces deux parties associées ; et montre les autres sectes, pour ne s'estre assez attachez à la considération de ce meslange, s'estre partialisées, cette-cy pour le corps, cette autre pour l'âme, d'une pareille erreur ; et avoir escarté

39. În noi durerea şi desfătarea se ascut pe tăişul minţii.

40. Trupul mare parte are în fiinţa noastră, ţine în ea loc de seamă; astfel că alcătuirea şi plămădirea sa sînt de privit pe cumpănă foarte dreaptă. Cei care vor să desprindă amîndouă părţile noastre însemnate şi să le despartă una de alta greşesc; dimpotrivă, trebuie să le împreunăm şi îmbinăm; trebuie poruncit sufletului să nu se tragă de o parte şi să vadă de el singur, să dispreţuiască şi să părăsească trupul (nici nu va şti a o face fără vreo pocită maimuţărie), ci să se unească cu el, să-l îmbrăţuşe... pînă la urma urmei să se împreune şi să-i slujească drept soţ; în aşa fel ca faptele lor să nu pară despărţite şi potrivnice, ci învoite şi deopotrivă. Creştinii au o anume învăţătură despre această legătură; căci ei ştiu că dreptatea dumnezeiască îmbrăţuşe această însoţire şi unire a trupului cu sufletul, pînă a aduce trupul în stare să capete răsplăţile veşnice; şi că Dumnezeu priveşte întreg omul făptuind şi vrea ca întreg să primească pedeapsa şi plata pe cît este vrednic.

leur subject, qui est l'homme ; et leur guide, qu'ils advouent en general estre Nature.[41]

Un alt pasaj important, din acelaşi punct de vedere, se găseşte la sfîrşitul cărţii a 3-a, în capitolul final „De l'expérience" (3, 13, 663):

A quoy faire demembrons nous en divorce un bastiment tissu d'une si joincte et fraternelle correspondance ? Au rebours, renouons le par mutuels offices ; que l'esprit esveille et vivifie la pesanteur du corps, le corps arreste le legereté de l'esprit et la fixe. Qui velut summum bonum laudat animae naturam, et tamquam malum naturam carnis accusat, profecto et animam carnaliter appetit, et carnem carnaliter fugit ; quoniam id vanitate sentit humana, non veritate divina [din Augustin, *De civitate Dei*, 14, 5]. *Il n'y a piece indigne de notre soin, en ce present que Dieu nous a faict ; nous en devons conte jusques à un poil ; et n'est pas une commission par acquit* [aproximativ: „secundar"] *à l'homme de conduire l'homme selon sa condition ; elle est expresse, naifve et très principale, et nous l'a le Createur donnée serieusement et severement...* [Acei care vor să se dezică de trupul lor] *veulent se mettre hors d'eux, et eschapper à l'homme ; c'est folie ; au lieu de se transformer en anges, ils se transforment en bestes ; au lieu de se hausser, ils s'abattent. Ces humeurs transcendentes m'effrayent...*[42]

---

41. Secta peripateticiană, între toate sectele cea mai omenoasă, dă pe seama înţelepciunii această singură grijă, să mijlocească şi să împlinească laolaltă bunul acestor două părţi însoţite; şi arată că sectele celelalte, fiindcă nu au avut de ajuns în vedere această împreunare, s-au părtinit, una pentru trup, alta pentru suflet, că s-au abătut de la subiectul lor, care este omul, şi de la călăuza lor pe care îndeobşte mărturisesc a fi natura.
42. La ce bun să desfacem noi prin despărţire o clădire îmbinată cu atît de strînsă şi frăţească legătură? Dimpotrivă, să o înnodăm iară cu ajutoarele ce aduc una alteia; ca spiritul să trezească şi să învioreze îngreunarea trupului, trupul să oprească şi să împlinte uşurătatea spiritului. „A preamări natura sufletului ca fiind însumarea binelui şi a învinui totodată natura trupului ca fiind un rău înseamnă a iubi trupeşte sufletul şi a fugi trupeşte de trup, urmînd în aceasta deşertăciunea omenească, nu adevărul dumnezeiesc." Nu-i parte nevrednică de îngrijirea noastră în acest dar pe care ni l-a făcut Dumnezeu; avem de dat seamă despre el din fir a păr; şi nu este însărcinare de mîntuială pentru om să călăuzească pe om după starea lui; este neapărată, curată şi cu totul însemnată şi ne-a lăsat-o Creatorul negreşit şi necruţător... [ei] vor să se tragă în afară de ei şi să se dezbare de om; nebunie este; în loc să se schimbe în îngeri, ei se schimbă în dobitoace; în loc să se înalţe, ei se prăbuşesc. Aceste năduf uri dincolo de fire mă sperie...

Că unitatea trupului şi spiritului îşi are rădăcinile la Montaigne în antropologia creştină, s-ar putea demonstra chiar şi fără aceste dovezi; pe ea se bazează introspecţia sa realistă, care fără ea ar fi de neimaginat. Dar asemenea pasaje (s-ar mai putea adăuga şi altul, 3, 5, 219, în care găsim o observaţie importantă în legătură cu asceza sfinţilor) arată cît de conştient era el de această interdependenţă. Montaigne se referă la dogma învierii cărnii şi la citate din Biblie şi tocmai în acest sens laudă el filozofia aristotelică, pe care de altfel nu o apreciază prea mult (*Je ne recognois, chez Aristote, la plus part de mes mouvements ordinaires*[43]); citează unul din numeroasele pasaje în care Augustin luptă împotriva tendinţelor dualiste şi spiritualiste ale epocii sale; se serveşte de antinomia *ange – bête*, pe care de la el a preluat-o Pascal. Ar fi putut aduce mult mai multe dovezi creştine în sprijinul concepţiei sale; ar fi putut recurge în primul rînd la ajutorul incarnării cuvîntului. N-a făcut însă aceasta, deşi nu încape îndoială că ideea i-a trecut prin minte; oricărui om cu educaţie creştină din epoca sa trebuia să-i treacă prin minte într-o astfel de ocazie. Montaigne a evitat aluzia poate intenţionat, căci aceasta ar fi conferit fără să vrea relatărilor lui caracterul unei profesiuni de credinţă creştine, ceea ce era departe de a fi în vederile sale. El evită cu bună ştiinţă chestiuni atît de delicate. Dar problema profesiunii sale de credinţă în materie religioasă, pe care o consider de altfel de prisos, nu are nimic de-a face cu constatarea că rădăcinile concepţiei sale realiste despre om se găsesc în elementul creştin-creatural.

Ajungem acum la ultima parte a textului nostru. Ea tratează despre unitatea care există în cazul său între operă şi autor, altfel decît la specialişti, care prezintă cunoştinţe de specialitate doar slab legate de persoana lor. A mai spus, cu unele nuanţe diferite, acest lucru şi în altă parte (2, 18, 666): *Je n'ay pas plus faict mon livre que mon livre m'a faict: livre consubstantiel à son autheur, d'une occupation propre, membre de ma vie, non d'une occupation et fin tierce et estrangiere, comme tous autres livres*[44]. Nu avem ce adăuga. Totuşi, maliţiozitatea la adresa specialistului erudit şi a specializării necesită încă o explicaţie, în sensul delimitării istorice a unei asemenea formulări. Umanismul a preluat idealul omului universal, nespecializat, din teoriile şi exemplele antice, dar structura socială a secolului al XVI-lea nu a permis deplina sa realizare; în afară de aceasta, tocmai munca uriaşă cerută de redescoperirea moştenirii antice necesita un nou tip

43. Nu regăsesc la Aristotel cea mai mare parte a pornirilor mele obişnuite.

44. Nu făcut-am eu mai mult cartea mea decît m-a făcut ea pe mine: carte din măduva întocmitorului, anume al meu făcut, mădular al vieţii mele; nu cu făcut şi aţintire a treia şi străină cum sînt toate celelalte cărţi.

de specialist umanist. Poate că şi Rabelais a crezut că o cultură desăvîrşită consistă în stăpînirea tuturor ştiinţelor; deci că universalitatea ar fi suma tuturor cunoştinţelor de specialitate; şi poate că a luat în serios, în acest sens, programul educativ supra-realist al lui Gargantua. Oricum, lucrul acesta n-a putut fi realizat şi specializarea în domeniul muncii ştiinţifice începe să se realizeze mai mult decît în Evul Mediu. Imaginea ideală a omului multilateral şi armonios desăvîrşit i se opune de-a dreptul; a fost cu atît mai eficientă, cu cît nu era promovată numai de umanism; îi venea în ajutor şi concepţia feudalismului tîrziu despre curteanul desăvîrşit, concepţie reluată apoi în absolutism şi îmbogăţită cu tendinţe platonice; iar tot mai numeroşii amatori de viaţă spirituală (mai numeroşi datorită ridicării bunăstării şi răspîndirii cunoştinţelor elementare) – în parte reprezentanţi ai nobilimii, în parte ai burgheziei orăşeneşti – aveau nevoie de o formă de cunoaştere care să nu fie erudiţie specializată. S-a născut astfel o formă de cunoaştere generală lipsită de orientare profesională, cu o pronunţată notă socială şi chiar la modă; desigur că prin extensiune nu era enciclopedică, deşi reprezenta oarecum un extras al tuturor ştiinţelor, dînd preferinţă literaturii şi artelor în general: chiar umanismul era în situaţia de a pune la dispoziţie cea mai mare parte a materialului. S-a născut pătura celor denumiţi mai tîrziu „oameni culţi". Deoarece era recrutată din cercurile cele mai influente din punct de vedere social şi economic, pentru care buna educaţie şi comportare în conformitate cu moda, amabilitatea, rutina în modul de a trata oamenii, prezenţa de spirit erau mai importante decît o oarecare competenţă de specialitate; deoarece în cercurile amintite, chiar dacă erau de origine burgheză, dominau încă noţiuni şi valori nobilitar-cavalereşti; deoarece acestea erau încă sprijinite de idealurile antichizante ale umanismului, în măsura în care nici în Antichitate păturile suprapuse nu considerau preocupările artistice şi ştiinţifice o profesiune, ci *otium*, o podoabă necesară omului destinat unei existenţe din cele mai generale şi unei activităţi politice de conducere, s-a ajuns rapid la un fel de dispreţ faţă de specializarea profesională; eruditul angajat într-o specialitate şi, în genere, omul angajat profesional, care era absorbit de cunoştinţele sale de specialitate, lăsînd să se observe aceasta în comportarea şi discuţiile sale, era considerat ridicol, inferior şi plebeu. Această concepţie a ajuns la plină înflorire în perioada absolutismului francez din secolul XVII-lea, şi va trebui să revenim asupra ei, deoarece a contribuit în mare măsură la idealul separării stilurilor care domină clasicismul francez. Căci, pe măsură ce cultura este mai generală, ea pierde capacitatea de a recunoaşte ştiinţa şi munca specializată ca punct de plecare al unei vederi de ansamblu şi în aceeaşi

măsură desăvîrşirea universală rîvnită se îndepărtează tot mai mult de concret, de viaţă, de practic.

Montaigne ocupă în această evoluţie, care desigur nu ar fi corespuns gustului său, un loc important; acel *homme suffisant* al său, care e totdeauna *suffisant, même à ignorer*, este fără îndoială un precursor al acelui *honnête homme* care, întocmai ca marchizii lui Molière, nu trebuie să fi învăţat nimic special pentru a-şi da în toate privinţele o părere sigură şi la modă. Căci Montaigne este de fapt primul autor care a scris pentru pătura de intelectuali descrisă acum; succesul *Eseurilor* a dovedit pentru prima dată existenţa publicului cultivat. Montaigne nu scrie pentru o anumită pătură, nici pentru anumiţi specialişti, nici pentru „popor", nici pentru creştini; el nu scrie pentru nici un partid; el nu se simte poet; el scrie prima carte a conştiinţei de sine laice şi iată că au apărut oameni, bărbaţi şi femei, care s-au simţit destinatari. Cîţiva traducători umanişti, mai ales Amyot, pe care Montaigne îl şi aminteşte cu laudă în acest sens, au făcut muncă de pionierat; dar ca scriitor independent, el este primul. Încît e natural ca el să aibă încă acea imagine despre cultură, adecvată primei pături de oameni cultivaţi, extrem de aristocratică încă, nesilită încă să depună o muncă specializată. Firește, în cazul său acest fapt nu a avut consecinţe; căci cultura şi formele sale de viaţă n-au devenit abstracte, golite de realitate, desprinse de cotidianul oarecare şi „separatoare de stiluri". S-a întîmplat tocmai contrariul. Natura sa fericită şi bogată nu avea nevoie de o muncă practică şi de o activitate spirituală specializată în direcţia unui obiect pentru a rămîne aproape de realitate; ea se specializa oarecum în fiecare moment în altă direcţie, se cufunda în fiecare clipă în altă impresie, aprofundînd-o într-un mod atît de concret, încît în secolul lui *honnête homme* acest lucru ar fi fost considerat desigur ca necuviincios; sau mai putem spune: Montaigne s-a specializat în sensul propriei sale persoane, al propriei sale vieţi, oarecare, în întregul ei. Astfel, acel *homme suffisant* al său nu este încă *honnête homme*, ci „un om întreg". În afară de aceasta, el a trăit într-o epocă în care absolutismul, care prin efectul său egalizator a standardizat forma de viaţă a lui *honnête homme*, nu era încă pe deplin dezvoltat. Din această cauză el ocupă, ce-i drept, un loc important în preistoria acestei forme de viaţă, dar nu face încă parte din ea.

Textul analizat de noi este un bun punct de plecare pentru a releva cît mai multe din conţinuturile şi punctele de vedere caracteristice întreprinderii lui Montaigne, şi anume prezentarea propriei vieţi, oarecare, în întregul ei. Montaigne se arată pe sine însuşi cu toată seriozitatea, pentru a clarifica condiţiile generale ale existenţei omeneşti; el se arată în mijlocul situaţiilor comune şi accidentale ale vieţii sale, se ocupă de mişcările variabile, fortuite

ale conştiinţei sale şi metoda sa rezidă tocmai în acest fortuit şi în această lipsă de selecţie. El vorbeşte despre mii de lucruri şi trece uşor de la unul la altul; îi este indiferent dacă povesteşte o anecdotă, vorbeşte despre preocupările sale de toate zilele, apreciază o învăţătură morală antică sau savurează presentimentul propriei sale morţi; aproape că nu-şi schimbă tonul. În genere e tonul unei conversaţii duse cu vioiciune, dar fără agitaţie, foarte nuanţată; cu greu am putea-o numi monolog, deoarece el pare să se adreseze mereu cuiva. Simţim aproape permanent o uşoară ironie care uneori iese puternic în evidenţă, dar nu alterează cu nimic sinceritatea spontană ce iradiază din fiecare rînd. Niciodată nu este transportat sau patetic, niciodată nu renunţă de dragul demnităţii subiectului la un limbaj viguros-popular sau la o imagine împrumutată din viaţa de toate zilele; limita superioară a stilului său este, după cum am mai spus, acea energie care domină aproape exclusiv în textul nostru, mai ales în alineatul al doilea. El se exprimă aici, ca şi în multe alte cazuri, prin articulări de propoziţii antitetice, viu contrastante, cu formulări pregnante şi palpabile; uneori apare însă o mişcare aproape poetică, precum în propoziţiile din 2, 6, citate mai sus la paginile 259, 260; acele *profondeurs opaques* sînt aproape lirice, dar în curînd el întrerupe marele avînt poetic prin vigurosul *ouy* luat din limba vorbită. Nu cunoaşte un ton propriu-zis înalt şi nici nu vrea să-l cunoască; se simte acasă într-o tonalitate pe care o denumeşte el însuşi *stile comique et privé*[45] (1, 40, 485). Aceasta e o aluzie foarte străvezie la stilul realist al comediei antice, *sermo pedester* sau *humilis*, şi aluzii asemănătoare găsim în mare număr. Dar ceea ce el ne oferă din punct de vedere al conţinutului nu este cîtuşi de puţin comic; este *la condition humaine* cu toate greutăţile, problemele şi abisurile ei, cu toată nesiguranţa de principiu, cu toate legăturile creaturale ce-i sînt impuse. Înfricoşător de palpabilă, sugestivă şi înfiorătoare apare viaţa animalică şi moartea inclusă într-însa; fără îndoială că un asemenea realism creatural n-ar fi de imaginat fără prealabila idee creştină despre om, mai ales cea din Evul Mediu tîrziu, şi Montaigne intuieşte acest lucru; el intuieşte că la el interdependenţa atît de concretă între spirit şi trup este înrudită cu concepţiile creştine despre om. Dar bineînţeles, realismul său creatural a părăsit cadrul creştin în care a luat naştere odinioară. Viaţa de pe pămînt nu mai este figura celei de dincolo de moarte, el nu-şi mai poate permite luxul de a dispreţui şi neglija cele de pe pămînt de dragul celor de dincolo. Viaţa de pe pămînt este unica pe care o posedă; el vrea să o savureze; *car enfin c'est nostre estre, c'est nostre*

45. Un scris glumeţ şi numai al meu.

tout[46] (2, 3, 47). Scopul său şi arta sa sînt să trăiască aici, şi el concepe acest lucru într-un fel foarte simplu, însă fără trivialitate; e nevoie pentru aceasta, în primul rînd, să ne eliberăm de ceea ce risipeşte şi îngreunează plăcerea existenţei şi de ceea ce îndepărtează pe omul viu de el însuşi. Căci *c'est chose tendre que la vie, et aysée à troubler*[47] (3, 9, 334). E necesar să ne menţinem liberi, să ne păstrăm pentru propria noastră existenţă; să ne sustragem obligaţiilor prea mari ale vieţii, să nu ne legăm de una sau de alta; *la plus grande chose du monde c'est de sçavoir estre à soy*[48] (1, 39, 464, 465). Toate acestea sînt suficient de serioase şi categorice, mult prea înalte pentru *sermo humilis*, aşa cum îl înţelegea teoria antică şi cu toate acestea n-ar putea fi exprimate în stil înalt şi patetic fără prezentarea concretă a cotidianului; amestecul stilurilor este creatural şi creştin. Dar intenţia nu mai este creştină şi medievală. Ezităm să o numim antică; pentru aceasta e prea concret întemeiată; şi se mai adaugă încă ceva. Desprinderea din cadrul creştin nu l-a strămutat pur şi simplu pe Montaigne înapoi, în concepţiile şi relaţiile în care au trăit cei de o seamă cu el în vremea lui Cicero sau Plutarh, în ciuda exactei şi continuu aprofundatei sale culturi antice. Libertatea cucerită acum era mult mai excitantă şi mai actuală, legată de simţămîntul nesiguranţei; uluitoarea abundenţă de fenomene care atrăgea de-abia acum atenţia ochiului părea copleşitoare; lumea, fie cea exterioară sau cea interioară, părea uriaşă, nemărginită, de necuprins; nevoia de a se descurca într-însa părea greu de satisfăcut şi totuşi urgentă. Este adevărat că dintre toţi oamenii importanţi şi uneori parcă supranatural de mari ai acestui secol, Montaigne e cel mai liniştit; există într-însul suficientă greutate şi elasticitate, el are o cumpătare naturală, are puţină nevoie de siguranţă, deoarece aceasta se restabileşte într-însul perpetuu şi spontan; şi apoi îl mai ajută renunţarea resemnată la cunoaşterea naturii, tendinţa neabătută spre nimic altceva decît spre sine însuşi. Dar şi în opera sa palpită emoţia provenită din îmbogăţirea bruscă şi uriaşă a imaginii despre lume şi din conştiinţa posibilităţilor încă neexploatate care zac în ea; şi, ceea ce înseamnă şi mai mult, dintre toţi contemporanii, Montaigne a văzut cu cea mai mare claritate problema autoorientării omului; sarcina de a-şi găsi un loc în existenţă fără puncte de sprijin fixe. Viaţa omului, propria viaţă, oarecare, în întregul ei, devine la Montaigne pentru prima dată problematică în sensul modern. Nu trebuie să mai adăugăm nimic; ironia sa, repulsia faţă de cuvintele mari, mulţumirea liniştită şi profundă de sine însuşi îl împiedică

46. Deoarece, la urma urmei, este fiinţa noastră, este tot ce avem.
47. Viaţa este un lucru firav şi lesne de tulburat.
48. Cel mai mare lucru pe lume este să ştii să fii al tău însuţi.

să depăşească limitele problematicului şi să ajungă la tragic, care apare foarte clar de pildă în opera lui Michelangelo şi care în generaţia următoare lui Montaigne îşi croieşte drum şi în literatură în mai multe puncte ale Europei. S-a afirmat de multe ori că Evul Mediu creştin nu cunoaşte tragicul; ar fi mai precisă formularea că în Evul Mediu întreaga sferă a tragicului este cuprinsă în tragedia lui Cristos. Dar acum irupe ca elementul cel mai individual, şi anume, în comparaţie cu tragedia antică, mult mai puţin stăvilit de reprezentările tradiţionale despre limitele destinului pământului, forţelor naturii, formelor politice şi esenţei lăuntrice a omului. Am spus că în opera lui Montaigne nu întîlnim încă tragicul; el îl respinge; e prea nepatetic, prea ironic, ba chiar prea comod, dacă luăm acest cuvînt într-un sens demn; în ciuda adîncirii în propria sa nesiguranţă, el se consideră pe sine cu prea multă linişte. Nu vreau să încerc să hotărăsc dacă e vorba aici de o slăbiciune sau de o forţă; în orice caz, acest echilibru caracteristic fiinţei sale nu permite ca tragicul, ale cărui posibilităţi sînt date în imaginea sa despre om, să capete expresie acum, în opera sa.

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITARA

XIII

Prinţul obosit

Prince Henry : *Before God, Ia am exceeding weary.*

Poins : *Is it come to that ? I had thought weariness durst not have atached one of so high blood.*

Prince Henry : *Faith, it does me ; though it discolours the complexion of my greatness to acknowledge it. Does it not show vilely in me to desire small beer ?*

Poins : *Why, a prince should not be so loosely studied as to remember so weak a composition.*

Prince Henry : *Belike, then, my appetite was not princely got ; for, by my troth, I do now remember the poor creature, small beer. But, indeed, these humble considerations make me out of love with my greatness. What a disgrace is it to me to remember thy name ? or to know thy face to-morrow ? or take note how many silk stockings thou hast ; viz., these, and those that were thy peach-coloured ones ? or to bear the inventory of thy shirts, as, one for superfluity, and one other for use ?...*[1]

---

1. Prinţul : Crede-mă, sînt frînt de oboseală.
   Poins : Cum aşa? Credeam că oboseala nu-ndrăzneşte să se atingă de cei cu sînge atît de albastru !
   Prinţul : Ei, uite, de mine s-a atins – cu toate că roşesc mărturisind asta. Ce zici, şade frumos să doresc un pic de bere proastă?
   Poins : De, un prinţ n-ar trebui să-şi înveţe rolul atît de superficial, încît să-şi dorească o băutură atît de jalnică.
   Prinţul : Atunci, mai ştii? Pofta nu mi s-a zămislit regeşte ; pentru că, zău, singurul lucru la care mă gîndesc acum e amărîta asta de bere slabă. Uite, vezi tu, gîndurile mele umile se pun de-a curmezişul maiestăţii mele. Ce ocară pentru mine să-mi amintesc de numele tău ! Sau să te mai recunosc a doua zi ! Sau să ştiu cîte perechi de ciorapi de mătase ai, adică ăştia şi cei care au fost cîndva de culoarea piersicii ! Sau să-ţi ţin socoteala cămăşilor, să ştiu că una e de schimb şi că pe cealaltă o porţi pe tine !

Iată o conversație între prințul Henric, viitorul rege Henric al V-lea, și unul din tovarășii zburdălniciilor sale tinerești. Ea se găsește în partea a doua a dramei *Henric IV* a lui Shakespeare, la începutul scenei 2 a actului II. Dezaprobarea comică a faptului că o persoană atît de sus-pusă poate fi cuprinsă de oboseală și poftă de bere, că e obligată să ia notă pînă și de existența unei persoane atît de inferioare ca Poins, ba chiar să rețină inventarul obiectelor sale de îmbrăcăminte, este o persiflare a tendințelor, deja foarte puternice în perioada lui Shakespeare, de separare strictă a sublimului de cotidianul realist. Tendințele de felul acesta au fost inspirate de exemplul antic, mai ales de Seneca, și răspîndite de către imitatorii umaniști ai dramei antice în Italia, Franța și Anglia; dar ele nu se impuseseră încă. Oricît de importantă a fost influența antică asupra lui Shakespeare, ea nu i-a putut duce nici pe el, nici pe alți autori dramatici din epoca elisabetană la această separare a stilurilor; tradiția medievală creștină și în același timp cea engleză populară care i s-au opus erau încă prea puternice. Într-o epocă mult mai tîrzie, la mai bine de un secol și jumătate după moartea sa, opera lui Shakespeare a devenit idealul și exemplul tuturor curentelor care s-au revoltat împotriva separării stricte a stilurilor din clasicismul francez. Vom încerca să constatăm ce înseamnă în opera sa amestecul stilurilor.

Motivul este atacat de Poins și preluat imediat de prinț, cu un patos comic, ușor prețios, care subliniază contradicțiile: *it discolours the complexion of my greatness* pus față în față cu *small beer*! Stîrnit de a doua replică a lui Poins, prințul se adîncește și mai mult în subiect, *small beer* devine acum o creatură mizeră care s-a strecurat oarecum ilegal în atmosfera nobilă a conștiinței sale; cu această ocazie îi vin în minte alte *humble considerations*, care îi umbresc propria măreție; din ele alege, spiritual, fermecător și obraznic, pe Poins care se află în fața lui: nu este oare rușinos pentru mine că îmi amintesc de numele tău, de fața ta, ba chiar și de inventarul obiectelor tale de îmbrăcăminte?

În aceste cîteva rînduri se cuprind o serie întreagă de elemente de amestec de stiluri: elementul fizic-creatural al obiectelor umile de uz cotidian și al amestecului social între persoane de rang superior și inferior; modul de exprimare marchează de asemenea amestecul lingvistic de stil sublim și umil, pronunțîndu-se chiar și una din devizele clasice ale stilului umil, cuvîntul *humble*. Toate aceste elemente apar din abundență în opera tragică a lui Shakespeare; numeroase sînt exemplele de descriere fizică a persoanelor: Hamlet e gras și gîfîie (într-altă variantă nu e gras, ci aprins); Cezar leșină din cauza duhorii vulgului care îl ovaționează; Cassio din *Othello* e beat; și personajele tragice sînt cuprinse de foame și sete, frig și căldură; și ele suferă din cauza intemperiilor și a bolii; nebunia Ofeliei este descrisă

cu o psihologie atît de realistă, încît rezultă cu totul altă imagine stilistică decît de pildă în *Hercule* al lui Euripide; iar moartea, care poate fi prezentată şi în mod sublim, recapătă aici adeseori înfăţişarea ei medieval-creaturală (schelete, miros de putreziciune). Nu se evită nicăieri pomenirea obiectelor de uz zilnic sau în genere prezentarea concretă a cursului cotidian al vieţii, care ocupă un loc mult mai mare decît în tragedia antică, deşi nici acolo, chiar înainte de Euripide, nu a fost atît de total dispreţuită ca la clasicii secolelor al XVI-lea şi al XVII-lea.

Mai important însă este amestecul personajelor şi amestecul dintre tragic şi comic care stă în legătură cu el. Ce-i drept, toate personajele tratate tragic şi măreţ de Shakespeare au un rang înalt. El nu ia, ca în Evul Mediu, pe „oricine" în tragic; de asemenea e mai conştient aristocratic decît Montaigne; *la condition humaine* se oglindeşte în opera sa foarte felurit în diferitele clase sociale, nu numai practic, ci şi în privinţa demnităţii estetice. Eroii săi tragici sînt regi, principi, mareşali, nobili şi marile figuri ale istoriei romane. Un caz-limită îl reprezintă Shylock; dar nici el nu este cîtuşi de puţin obişnuit-cotidian din punctul de vedere al rangului social, ci un paria; de rang inferior totuşi. Acţiunea facilă, susţinută de motive de basm, din *Negustătorul din Veneţia* este parcă prea îngreunată prin gravitatea şi problematica persoanei sale şi mulţi actori care au jucat acest rol au încercat să canalizeze întregul interes al piesei asupra persoanei lui şi să-l transforme în erou tragic. Figura sa îndeamnă la o suprainterpretare tragică; ura sa e motivată în modul cel mai profund uman, mai profund decît răutatea lui Richard al III-lea, el devine important prin forţa şi tenacitatea sa; se mai adaugă faptul că Shylock găseşte pentru această ură formulări care amintesc de mari idei umanitare, şi anume de cele care au agitat adînc secolele de mai tîrziu; cea mai renumită dintre ele este răspunsul dat dogelui la începutul marii scene a judecăţii (IV, 1), pentru a-şi apăra, el singur contra tuturor celorlalţi, punctul de vedere juridic rigid şi neîndurător: de ce nu-i trataţi pe sclavii voştri ca oameni de o seamă cu voi? *you will answer: – the slaves are ours – so do I answer you.* În această clipă şi în altele, el manifestă un fel de măreţie sumbră şi în acelaşi timp foarte umană; dar nici altfel nu e lipsit de profunzime şi problematică, energie, forţă pasională şi vigoare expresivă. Totuşi, la sfîrşit, Shakespeare lasă, cu seninătate olimpiană, să cadă motivele tragice; dar chiar şi mai înainte a scos în relief trăsături ridicole şi groteşti ale evreului, zgîrcenia şi anxietatea sa cam senilă; iar în scena cu Tubal (la sfîrşit de III, 1), în care pe rînd se văicăreşte din cauza pierderii obiectelor preţioase răpite de Jessica şi se bucură de ruinarea lui Antonio, Shylock pare de-a dreptul un personaj dintr-o farsă; la sfîrşit, Shakespeare îl prezintă lipsit de măreţie, ca un diavol înşelat, aşa cum l-a găsit în sursele de

inspirație ; iar după ce dispare de pe scenă, urmează încă un joc al dragostei, poetic și feeric, ce se întinde de-a lungul unui întreg act și în care Shylock e complet uitat. Fără îndoială deci că actorii care vor să facă din Shylock un erou tragic greșesc ; Shylock este mult mai puțin măreț decît fiorosul *Jew of Malta* al lui Marlowe, deși Shakespeare a înțeles și cuprins cu mult mai multă profunzime problematica evreului său. Din punctul de vedere al clasei sociale și din punct de vedere estetic, Shylock este pentru el o figură inferioară, nevrednică de sentimente tragice, al cărei tragism este luminat pentru o clipă, fără a reprezenta însă mai mult decît un condiment în triumful unei umanități superioare, mai nobilă, mai liberă și de asemenea mai aristocratică. Și prințul nostru judecă la fel. El este departe de a-l considera pe Poins de o seamă cu el, deși e cel mai reușit din grupul lui Falstaff, deși e spiritual și viteaz. Cîtă aroganță în cuvintele pe care i le adresează la cîteva rînduri după pasajul reprodus mai sus : *I could tell to thee – as to one it pleases me, for fault of a better, to call my friend*[2]. Vom reveni asupra felului în care zugrăvește Shakespeare cu alte ocazii păturile sociale mijlocii și de jos ; în orice caz, el nu le prezintă niciodată tragic. Imaginea sa despre tragicul-sublim este întru totul aristocratică.

Dacă facem însă abstracție de această delimitare de clasă, amestecul stilurilor este foarte pregnant în prezentarea personajelor. Tragicul și comicul, sublimul și josnicul sînt strîns împletite în majoritatea pieselor cu caracter general tragic, în moduri diferite. Acțiuni tragice în care se petrec fapte ce țin de politica înaltă sau alte întîmplări tragice alternează cu scene populare și grosolan-comice, legate mai mult sau mai puțin strîns de acțiunea principală ; sau chiar în scenele tragice, alături de eroi, apar bufoni sau alte tipuri comice care însoțesc, întrerup sau comentează în felul lor acțiunile, suferințele și cuvintele eroilor ; sau, în sfîrșit, multe personaje tragice poartă în sine înclinația spre o ruptură stilistică în sens comic, realist sau amar-grotesc. Exemplele sînt numeroase pentru toate trei cazurile și de foarte multe ori două din aceste procedee sau chiar toate trei se combină. Pentru primul caz, și anume alternarea scenelor tragice și comice în cazul tragediei, se pot cita scenele populare din tragediile romane sau episoadele lui Falstaff din dramele regilor, sau scena groparilor din *Hamlet* ; aceasta din urmă înclină deja puțin spre tragic și, datorită intrării în scenă a lui Hamlet, ar putea fi aproape socotită drept exemplu pentru cazul al doilea sau chiar al treilea. Cel mai renumit exemplu pentru cazul al doilea, însoțirea personajelor sublim-tragice de comentatori comici, este bufonul din *Regele Lear*, dar

2. Ție pot să-ți spun, ca unuia pe care, mă rog, îmi place, din lipsa altuia mai bun, să-l numesc prieten.

chiar şi în acelaşi *Rege Lear*, apoi în *Hamlet*, în *Romeo şi Julieta* şi în alte părţi regăsim multe alte exemple de acest fel. Şi mai hotărîtor pentru caracterul stilistic al tragediei lui Shakespeare este cazul al treilea, amestecul de stiluri chiar în personajele tragice. Chiar şi la Shylock, la care Shakespeare se hotărăşte în cele din urmă pentru concepţia de ansamblu comic-inferioară, am întîlnit oscilaţia între tragic şi comic în cadrul aceluiaşi personaj; ea poate fi găsită încă, în combinaţii multiple, şi la personajele concepute exclusiv tragic. Chiar şi naşterea iubirii lui Romeo faţă de Julieta are caracter de comedie, şi eroii principali ai acestei piese de dragoste se dezvoltă aproape inconştient de la naivitate la tragic. Scena dintre lady Anne şi Gloster lîngă sicriul lui Henric VI (*Richard III*, I, 2) are ceva sumbru-grotesc; Cleopatra este copilăroasă şi capricioasă, chiar şi Cezar e nehotărît, superstiţios, iar mîndria sa patetică e uşor exagerată în sens comic; asemenea exemple sînt numeroase; iar dintre ele, Hamlet şi Lear ne oferă pe cele mai importante. Nebunia pe jumătate adevărată, pe jumătate simulată a lui Hamlet parcurge, uneori într-o singură scenă, ba chiar într-o singură replică, toate nivelurile stilistice; ea sare de pildă de la gluma obscenă la liric şi sublim, de la absurdul ironic la meditaţia sumbră şi profundă, de la deriziunea umilitoare a altora şi a sa proprie la funcţia patetică de judecător şi la mîndra afirmare de sine. Liberul arbitru bogat, puternic şi emoţionant al lui Lear manifestă în cadrul sublimului trăsături de senilitate penibilă şi de teatral; chiar şi cuvintele credinciosului bufon ştirbesc mantia măreţiei sale; şi mai profunde sînt rupturile stilistice din însăşi fiinţa sa, excesele simţămintelor sale, izbucnirile neputincioase şi neajutorate de mînie, înclinaţia spre un joc amar-grotesc. În scena 4 a actului II se aruncă la picioarele fiicei celei rele Regan, care l-a jignit în modul cel mai crunt şi continuă încă să-l jignească, pentru a „repeta" oarecum gestul care i se pretinde (şi anume de a cere iertare lui Goneril, cealaltă fiică): un gest de autoumilire amar şi grotesc, deosebit de strident şi teatral; el e mereu înclinat să exagereze la maximum totul, vrea să silească cerul şi pămîntul să îşi întoarcă privirile spre culmea ruşinii sale şi să asculte plîngerile sale. Asemenea gesturi par extrem de penibile pentru un bătrîn de optzeci de ani, pentru un mare rege; şi totuşi ele nu ştirbesc demnitatea şi măreţia sa; felul său de a fi este atît de absolut regesc, încît umilinţa îl scoate şi cu mai multă putere în evidenţă. Shakespeare îi pune în gură faimoasele cuvinte: *ay, every inch a king*[3], pe care le pronunţă în culmea nebuniei, grotesc împodobit, jucînd pentru o clipă în felul nebunilor rolul de rege; nu numai că nu rîdem, ci chiar plîngem, şi nu numai de milă, ci în

3. Da, un rege din creştet pînă-n tălpi.

acelaşi timp şi de admiraţie faţă de atîta măreţie, care pare şi mai mare, şi mai indestructibilă în fragilitatea sa creaturală.

Ne oprim aici cu înşiruirea exemplelor; ele nu urmăresc decît să readucă în amintirea cititorului stările de fapt în genere cunoscute şi să le ordoneze conform problemei ridicate de noi. Shakespeare amestecă sublimul cu umilul, tragicul cu comicul într-o gamă de nuanţe inepuizabilă; imaginea devine şi mai bogată dacă adăugăm comediile feeric-fantastice, în care apare de asemenea din cînd în cînd motivul tragic. Printre tragedii nu întîlnim nici una în care să se fi păstrat de la început şi pînă la sfîrşit un singur nivel stilistic; chiar şi în *Macbeth* găsim scena grotescă cu portarul (II, 1).

Clasificarea destinelor omeneşti în categoriile tragicului şi comicului a redevenit actuală în decursul secolului al XVI-lea. O astfel de clasificare nu fusese, firește, cu totul necunoscută nici secolelor medievale, dar pe vremea aceea concepţia despre tragic nu s-a putut dezvolta în mod liber; şi cauza nu trebuie căutată numai, sau mai bine zis deloc, în împrejurarea că operele tragice din Antichitate erau necunoscute şi că teoria antică era uitată sau greşit înţeleasă – asemenea împrejurări n-ar fi stat în calea unei dezvoltări autonome a tragicului; cauza o găsim în faptul că ideea figural-creştină despre viaţa omenească se opunea unei dezvoltări a tragicului. Deasupra tuturor evenimentelor, oricît de serioase, ale vieţii pămînteşti, plana apariţia dominantă şi atotcuprinzătoare a lui Cristos şi orice fel de tragic era numai figura sau reflexul unei singure conexiuni de evenimente în care se revărsa cu necesitate: păcatul originar, naşterea şi pătimirile lui Cristos, Judecata de Apoi. De aceasta se leagă transmutarea centrului de greutate din viaţa de pe pămînt în viaţa de după moarte, încît tragedia nu lua niciodată sfîrşit aici. Am avut ocazia mai sus, îndeosebi în capitolul despre Dante, să observăm că aceasta nu înseamnă nicidecum o devalorizare a vieţii de pe pămînt sau a individualităţii umane; dar a rezultat totuşi de aici o diminuare a deznodămîntului tragic de pe pămînt şi o transmutare a catharsisului în lumea de dincolo. În decursul secolului al XVI-lea, cadrul creştin-figural a început să-şi piardă preponderenţa aproape peste tot în Europa: deznodămîntul în viaţa de dincolo, deşi rareori s-a renunţat complet la el, a pierdut totuşi din siguranţă şi claritate; în acelaşi timp exemplele antice (mai întîi Seneca, apoi şi grecii) şi teoria antică au reapărut netulburate. Puternica influenţă a autorilor antici a favorizat foarte mult dezvoltarea tragicului; dar în mod inevitabil el a ajuns uneori în conflict cu noile forţe care tindeau spre tragic pornind de la împrejurările date de epocă şi de cultura vremii.

Antichitatea considera evenimentele dramatice ale vieţii umane în special sub forma schimbării norocului, care se abate asupra omului din exterior şi de sus; pe cînd în forma elisabetană, prima formă specific modernă a

tragediei, iese mult mai pregnant în evidenţă caracterul deosebit al eroilor, ca sursă a destinului lor. Aceasta este, cred eu, părerea generală şi mi se pare în linii mari justă. Natural că necesită însă nuanţări şi completări. În introducerea unei ediţii a operei lui Shakespeare ce-mi stă în faţă (*The Complete Works of W.S., London & Glasgow*, s.d., Introduction by St. John Ervine, XII) găsesc pentru această idee următoarea formulare: „*And here we come on the great difference between the Greek and the Elisabethan drama: the tragedy in the Greek plays is an arranged one in which the characters have no decisive part. Theirs but to do and die. But the tragedy in the Elizabethan plays comes straight from the heart of the people themselves. Hamlet is Hamlet, not because a capricious god has compelled him to move to a tragic end, but because there is a unique esence in him which makes him incapable of behaving in any other way than he does*"[4]. Şi criticul continuă apoi, scoţînd în evidenţă libertatea de acţiune a lui Hamlet care îl face să se îndoiască şi să ezite în faţa hotărîrilor, o libertate de acţiune de care nu dispun Oedip sau Oreste. În această formă, opoziţia este prea absolut formulată. Căci trebuie să-i admitem de pildă şi Medeei lui Euripide o *unique essence*, ba chiar libertate de acţiune, ba chiar clipe de ezitare şi luptă contra propriei pasiuni înfiorătoare; chiar şi Sofocle, autorul--model al clasicismului antic, ne oferă la începutul *Antigonei*, în discuţia dintre cele două surori, un exemplu în care două personaje ce sînt exact în aceeaşi situaţie se decid fără nici o constrîngere din partea destinului pentru moduri diferite de a acţiona, în funcţie pur şi simplu de însuşirile diferite ale caracterului lor. Cu toate acestea, ideea de bază a criticului englez este justă; caracterul eroului e mult mai precis şi complex dezvoltat în tragedia elisabetană, mai ales la Shakespeare, decît în cea antică şi participă mai activ la conformarea destinului. Deosebirea poate fi formulată însă şi altfel, considerînd ideea destinului în tragedia elisabetană mai largă şi mai strîns legată în acelaşi timp de caracterul personajelor decît în cea antică. În tragedia antică, destinul nu înseamnă altceva decît acţiune tragică momentană, conflictul prezent în care s-a încurcat personajul respectiv. Referirile la ceea ce li s-a întîmplat în restul vieţii, dacă nu fac parte din antecedentele

4. Şi aici întîlnim marea deosebire dintre drama greacă şi cea elisabetană: tragedia din dramele greceşti e o tragedie în tipare prestabilite, în care caracterele nu au un rol hotărîtor. Lor nu le revine decît să acţioneze şi să moară. Tragedia din dramele elisabetane rezultă însă direct din inima personajelor înseşi. Hamlet este Hamlet nu deoarece un zeu capricios l-a împins spre un deznodămînt tragic, ci pentru că se află în el o esenţă unică, datorită căreia el e incapabil să se comporte altfel decît se poartă.

conflictului actual, sau referirile la condițiile generale de viață, la tot ceea ce noi numim *milieu*, apar foarte rar, și în afară de vîrsta, sexul și starea socială sau indicații generice asupra temperamentului personajelor nu aflăm nimic despre existența lor normală; caracterul personajului se vădește și se dezvoltă exclusiv în cadrul acțiunii tragice respective; tot restul e lăsat la o parte. Acest fapt se explică prin originea dramei antice și premisele sale tehnice; libertatea de mișcare pe care a cucerit-o treptat este chiar și la Euripide mult mai redusă decît în drama modernă. Limitarea strictă la conflictul tragic momentan se explică în special prin faptul că subiectele tragediei antice erau împrumutate aproape exclusiv din miturile naționale și doar în cîteva cazuri din istoria națională; din subiecte sacre, ale căror evenimente și personaje erau cunoscute publicului; și *milieu*-ul era cunoscut și, în afară de aceasta, aproape peste tot același; nu exista deci nici un motiv de a descrie caracterul și atmosfera sa specială. Euripide a zdruncinat tradiția prin faptul că a transplantat în subiectele tradiționale concepții noi, atît cu privire la acțiuni, cît și la personaje; dar nici acest lucru nu poate fi comparat cu multitudinea subiectelor, cu libertatea de a zugrăvi și inventa de care se bucură teatrul elisabetan și în genere teatrul modern. Avînd în vedere marea diversitate a subiectelor, atmosfera cu totul specifică, condițiile de viață, antecedentele personajelor ne sînt explicate de fiecare dată; acțiunea de pe scenă nu se limitează strict la evoluția conflictului tragic, ci apar discuții, scene, personaje care nu sînt cu necesitate cerute de acțiunea propriu-zisă; aflăm cu această ocazie foarte multe „alte lucruri" despre personajele principale, ne formăm o idee despre viața lor normală și despre caracterul lor propriu, independent de conflictul în care se găsesc tocmai acum. În felul acesta, destinul cuprinde aici mult mai mult decît numai conflictul actual. În tragedia antică putem aproape totdeauna face o deosebire clară între caracterul natural al personajului și destinul de care are parte acum. În tragedia elisabetană nu facem, în majoritatea cazurilor, cunoștință cu caracterul pur natural, ci cu un caracter format dinainte prin naștere, condiții de viață, antecedente (deci dat de destin); un caracter pe care destinul l-a modelat în mare măsură, încă înainte de a se realiza în forma conflictului tragic determinat; aceasta nu este adeseori decît prilejul care actualizează un tragic încă de mult pregătit. Lucru ce se vede deosebit de clar în cazul lui Shylock sau în cel al lui Lear. Ceea ce i se întîmplă fiecăruia din ei este destinat numai pentru ei, pentru caracterul specific al lui Shylock sau al lui Lear, și acest caracter nu este numai cel natural, ci un caracter format dinainte în sensul specificității sale de neconfundat și al unui tragic destinat lui, prin naștere, situație, antecedente, deci prin destin.

Una din cauzele, sau cel puţin din premisele acestei reprezentări mult mai ample a destinului omenesc am amintit-o : teatrul elisabetan înfăţişează o umanitate mult mai complexă decît cel antic ; el dispune de toate ţările şi timpurile şi de asemenea de toate combinaţiile fanteziei ; apar subiecte din istoria naţională şi romană, din preistoria legendară, din nuvele şi basme ; locul acţiunii este Anglia, Scoţia, Franţa, Danemarca, Italia, Spania, insulele Mării Mediterane, Orientul, Grecia antică, Roma antică şi Egiptul antic. Chiar şi atracţia exoticului, ce-l reprezentau de pildă Veneţia sau Verona pentru publicul englez din anul 1600, constituie un element aproape necunoscut de teatrul antic ; o figură ca Shylock ridică prin simpla ei existenţă probleme care depăşesc sfera sa. Se cere să relevăm aici că secolul al XVI-lea posedă deja în grad mare conştiinţa perspectivei istorice. Teatrul antic a avut foarte rar ocazia de a dezvolta această conştiinţă, fiindcă sfera subiectelor sale era prea limitată şi fiindcă publicul antic considera alte sfere de cultură şi de viaţă decît ale sale drept inferioare şi deci nevrednice de a deveni subiect artistic. În Evul Mediu, cunoaşterea practică a sferelor de cultură străine s-a pierdut chiar ; cu toate că două din ele, care aparţineau trecutului, şi anume cea antică şi cea iudeo-creştină, prezentau mare importanţă în cadrul culturilor medievale şi ambele, mai ales cea iudeo-creştină, erau adeseori prezentate în literatură şi artă, conştiinţa perspectivei istorice lipsea totuşi în aşa măsură, încît evenimentele şi oamenii din acele epoci îndepărtate au fost transplantaţi în propriile forme şi condiţii de viaţă : Cezar, Enea, Pilat au devenit cavaleri, Iosif din Arimateea un burghez şi Adam un ţăran din secolul al XII-lea sau al XIII-lea, aşa cum puteau fi întîlniţi în Franţa, Anglia sau Germania.

O dată cu primele licăriri ale umanismului îşi croieşte drum sentimentul că evenimentele din mitologia şi istoria antică şi de asemenea cele din Biblie erau despărţite de propria epocă nu numai prin scurgerea timpului, ci şi prin caracterul cu totul diferit al condiţiilor de viaţă. Umanismul, cu programul său de reînnoire a formelor de viaţă şi de exprimare din Antichitate, creează mai întîi o perspectivă istorică în adîncime, cum n-a existat în asemenea măsură în nici una din epocile anterioare cunoscute nouă ; el vede Antichitatea în profunzime istorică şi net separate de ea timpurile întunecate ale Evului Mediu ; şi pentru însuşirea acestei viziuni perspectivice nu are nici o importanţă dacă în înţelegerea şi interpretarea amănuntelor a comis erori. Un simptom al acestei priviri istorice perspectivice descoperim începînd cu Dante ; în secolul al XVI-lea ea devine mai precisă şi mai răspîndită şi chiar dacă, după cum vom vedea mai tîrziu, tendinţa de a absolutiza exemplul antic şi de a nesocoti celelalte perioade a tins să alunge iar din conştiinţă perspectiva istorică, acest lucru n-a reuşit totuşi niciodată

în așa măsură, încît să se revină la spontaneitatea naturală a culturii antice sau la naivitatea istorică a secolelor al XII-lea și al XIII-lea. Se mai adaugă în secolul al XVI-lea influența marilor descoperiri care au lărgit considerabil orizontul cultural și geografic și prin aceasta ideea despre forme de viață umană posibile; la diferitele popoare din Europa a apărut sentimentul național, încît ele au început să devină conștiente de caracterele lor specifice deosebite; și, în sfîrșit, marea schismă din sînul Bisericii a contribuit și ea la delimitarea diferitelor grupuri umane; încît în loc de contradicțiile relativ simple dintre greci, respectiv romani, și barbari sau dintre creștini și păgîni s-a format o imagine mult mai complexă despre societatea umană. Faptul nu s-a petrecut dintr-o dată, ci s-a pregătit îndelung, dar în secolul al XVI-lea are loc un mare salt înainte, atît în ceea ce privește orizontul vast al viziunii perspectivice, cît și în privința numărului celor care și l-au însușit. Realitatea în care trăiesc oamenii se schimbă, ea devine mai largă, mai bogată în posibilități și nelimitată, schimbare valabilă și în domeniul reprezentării. Sfera de viață reprezentată nu mai este unica posibilă sau o parte componentă a celei unice posibile, bine delimitată; de foarte multe ori se trece de la o sferă de viață la alta, și chiar și acolo unde acest lucru nu are loc, putem recunoaște ca fundal al reprezentării o conștiință mai liberă, care cuprinde o lume nemărginită. Am atras atenția asupra acestui fapt încă în capitolul despre Boccaccio, dar mai cu seamă în cel despre Rabelais, și am fi putut să o facem și în cel despre Montaigne. În tragedia elisabetană și mai ales la Shakespeare, conștiința perspectivică a devenit lucru de la sine înțeles, deși nu e nici foarte precisă și nici nu capătă încă o expresie întru totul unitară. Shakespeare și poeții din generația sa au uneori păreri eronate despre țările și culturile străine, ei amestecă uneori intenționat scene și aluzii contemporane cu o temă străină, ca de pildă observațiile despre teatrul londonez în *Hamlet*; Shakespeare prezintă foarte adesea ca loc al acțiunii un ținut de basm, slab conectat cu timpurile și locurile reale; dar și acestea sînt doar variante ale viziunii perspectivice; conștiința varietății condițiilor de viață umane există într-însul și el poate să presupună că există și în publicul său.

În cadrul subiectului izolat, elementul perspectivic se manifestă și altfel. Ca și multora din contemporanii săi, lui Shakespeare îi repugnă să desprindă în mod radical din ansamblul faptelor o singură întorsătură a destinului care se referă la una sau la puține persoane, la un singur nivel stilistic, așa cum făcuseră poeții tragici din Antichitate, uneori chiar supralicitați de imitatorii lor din secolele al XVI-lea și al XVII-lea; acest procedeu izolator, care poate fi explicat prin premisele cultice, mitice și tehnice ale teatrului antic, se opune imaginii unei conexiuni universale magice și polifonice, care s-a născut în Renaștere. Teatrul lui Shakespeare nu prezintă lovituri izolate ale

destinului, care de cele mai multe ori vin de sus şi ale căror urmări sînt disputate de puţine personaje, în timp ce lumea înconjurătoare este limitată la puţinele personaje neapărat necesare progresului acţiunii – ci el prezintă conflicte imanente pămînteşti, născute din împrejurări date şi din ansamblul caracterelor divers formate, în care joacă un rol şi lumea înconjurătoare, chiar şi peisajul, ba chiar şi spiritele celor decedaţi şi alte fiinţe supraterestre; participanţii nu contribuie adeseori deloc sau numai în mică măsură la progresul acţiunii, rolul lor fiind de participare sau opoziţie simpatetică, la diferite niveluri stilistice. Apar din abundenţă acţiuni şi personaje secundare, de care economia acţiunii însăşi s-ar putea lipsi sau al căror număr s-ar putea mult reduce; de pildă, episodul Gloster din *Regele Lear*, scena dintre Pompei şi Menas din *Antoniu şi Cleopatra* (II, 7), foarte multe scene şi personaje din *Hamlet* – cunoaşte toată lumea alte exemple. Bineînţeles că asemenea acţiuni şi personaje nu sînt complet lipsite de sens pentru economia dramelor; chiar şi un rol mic ca Osric din *Hamlet* este atît de rotunjit fiindcă din el se desprinde un reflex important al naturii lui Hamlet şi al stării lui sufleteşti momentane; dar pentru progresul acţiunii Osric nu e necesar. Economia pieselor lui Shakespeare este de o generoasă prodigalitate, vădind plăcerea sa de a prezenta cele mai diferite fenomene ale vieţii, iar această plăcere este inspirată la rîndul ei de imaginea conexiunii universale a lumii, încît orice coardă a destinului omenesc, o dată atinsă, declanşează o serie de voci care colaborează şi se opun. Vijelia în care îl alungă Regan pe bătrînul ei tată, pe rege, nu este o întîmplare, ci manifestarea unor forţe magice, mobilizate pentru a duce pînă la un punct culminant acţiunea, după cum şi cuvintele bufonului şi mai tîrziu ale bietului Tom reprezintă voci din acea orchestră universală, pe cînd rolul pe care îl joacă în cadrul structurii pur raţionale a acţiunii este mic. Stilul e însă de o mare varietate, parcurgînd toată gama sentimentelor, de la sublim pînă la farsă şi nerozie.

Această varietate stilistică e specific elisabetană şi shakespeareană, dar rădăcinile ei le găsim în tradiţia populară, iniţial în drama universală a istoriei lui Cristos. Există, ce-i drept, trepte intermediare şi s-au interpus de asemenea tot felul de motive folclorice care nu sînt de origine creştină; totuşi, concepţia creaturală a omului, structura laxă cu numeroasele acţiuni şi figuri secundare şi amestecul de sublim şi umil nu pot proveni în ultimă instanţă din altă sursă decît din teatrul creştin-medieval, în care toate aceste elemente existau cu necesitate şi erau legate de esenţa lucrului însuşi. Chiar şi participarea elementelor naturii la un destin important îşi are modelul cel mai cunoscut în cutremurul de pămînt de la moartea lui Cristos (*Matei* 27, 51 şi urm.), şi acest model a rămas foarte prezent în Evul Mediu (*cf. Cîntarea lui*

Roland, vv. 1423 și urm., sau *Vita Nova*, 23). Acum însă, în teatrul elisabetan, suprastructura întregului s-a pierdut; drama lui Cristos nu mai este drama universală, nu mai este vasul în care se scurg toate destinele omenești; istoria dramatizată dobîndește drept centru o acțiune umană bine determinată care îi conferă unitatea, și astfel s-a netezit calea pentru un tragic uman independent. Vechea ordine universală – păcat originar, jertfă divină, Judecată de Apoi – trece pe planul al doilea, drama omului își găsește ordinea în ea însăși și aici intervine și modelul antic, cu dezvoltare, criză și deznodămînt tragic; împărțirea în acte vine tot de acolo. Dar libertatea tragicului și în genere domeniul omenescului nu mai cunosc limitele antice; descompunerea creștinismului medieval, care evoluează în crize mari, dă naștere necesității dinamice de auto-orientare, voinței de a depista forțele ascunse ale vieții și în acest proces magicul și științificul, elementarul și umanul-moral vin în atingere; un profund simțămînt de simpatie pare să străbată lumea. Pe lîngă aceasta, creștinismul înțelesese problemele omenești (bine și rău, vină și destin) într-un fel mai tulburător, mai antitetic și chiar mai paradoxal decît Antichitatea; chiar și atunci cînd în drama păcatului originar și a mîntuirii soluția tragică a început să-și piardă din valabilitate, înțelegerea mai adînc tulburătoare a problemei și concepția despre natura umană legată de aceasta și-au păstrat încă multă vreme eficiența. Opera lui Shakespeare prezintă forțele eliberate și totuși pline încă de întreaga bogăție morală a trecutului; la scurt timp după aceea, reacțiile de stăvilire au devenit atotputernice; protestantismul și contrareforma, organizarea absolutistă a societății și a vieții spirituale, imitarea purist-academică a Antichității, raționalismul și știința empirică au conlucrat, împiedicînd dezvoltarea acestei libertăți în domeniul tragicului.

Lumea morală și ideatică a lui Shakespeare este în acest fel mult mai agitată, mai complexă și, înainte de orice acțiune determinantă, în sinea ei mai dramatică decît cea antică; însuși fundamentul pe care se mișcă oamenii și se desfășoară acțiunile este mai nesigur și pare zdruncinat de mișcări lăuntrice; ca fundal nu avem o lume statică, ci o lume în neîntreruptă reînnoire. Fiecare cititor sau auditor simte aceasta; poate nu este totuși inutil să descriem ceva mai îndeaproape dinamica ideilor lui și să dăm un exemplu. În tragedia antică, filozofarea e de cele mai multe ori nedramatică; se reduce la sentințe abstrase din evenimente și generalizate, desprinse de personaje și de destinele lor; în piesele lui Shakespeare, ea devine personală, prinde contur în mod nemijlocit din situația actuală a celui care vorbește și rămîne legată de ea, căci nu este rezultatul experienței cîștigate din fapte și nici un răspuns eficace în cadrul stihomitiei, ci autoreflecție dramatică ce caută momentul potrivit pentru a se face auzită sau dispera

fiindcă nu-l găseşte. Dacă Euripide, cel mai revoluţionar dintre poeţii tragici greci, polemizează împotriva deosebirilor de clasă dintre oameni, această polemică este purtată într-un vers format sentenţios, care arată de pildă că numai numele înjoseşte pe sclav ; astfel, un sclav nobil nu este cu nimic mai prejos decît un om liber. Shakespeare nu polemizează contra orînduirii de clasă şi probabil n-a avut nici un fel de păreri social-revoluţionare. Dar dacă unul din personajele lui exprimă asemenea idei din punctul de vedere al situaţiei sale, aceasta se petrece cu o forţă actual-dramatică ce dă ideii un caracter impresionant şi tăios. Lăsaţi pe sclavii voştri să trăiască tot aşa ca voi, daţi-le aceeaşi hrană şi locuinţă, căsătoriţi-i cu copiii voştri ! Spuneţi că sclavii sînt proprietatea voastră ? Bine, tot aşa vă răspund şi eu : această livră de carne este a mea, eu am cumpărat-o... Shylock, un paria, nu face apel la dreptul natural, ci la nedreptatea existentă ; cîtă actualitate dinamică într-o ironie atît de amară, atît de tragică !

Marele număr de fenomene morale produse de universul în continuă înnoire, fenomene care participă permanent şi activ la înnoirea sa, dau naştere unei abundenţe de tonalităţi pe care tragedia antică n-a putut-o niciodată produce. Deschid la întîmplare un volum din Shakespeare şi nimeresc la *Macbeth*, actul III, scena 6, în care Lennox, un nobil scoţian, expune în faţa unui prieten părerile sale în legătură cu ultimele evenimente :

My former speeches have but hit your thoughts,
Which can interpret further : only, I say,
Things have been strangely borne. The gracious Duncan
Was pitied of Macbeth : – marry, he was dead : –
And the right-valiant Banquo walk'd too late ;
Whom, you might say, if't please you, Fleance kill'd,
For Fleance fled. Men must not walk too late.
Who cannot want the thought, how monstrous
It was for Malcolm and for Donalbain
To kill their gracious father ? damned fact !
How did it grieve Macbeth ! did he not straight,
In pious rage, the two delinquents tear,
That were the slaves of drinks and thralls of sleep ?
Was not that nobly done ? Ay, and wisely too ;
For 'twould have anger'd any heart alive,
To hear the men deny't... [5]

5. Prin vorba mea ţi-am dat doar de gîndit./ Tu poţi s-o tălmăceşti. Nu spun decît/ că faptele s-au petrecut ciudat./ Macbeth l-a plîns pe Duncan. Vai, murise ! / Iar

Forma de vorbire întrebuinţată aici – în care se dă de înţeles ceva în mod perfid („se insinuează") fără a spune pe faţă – era bine cunoscută în Antichitate; Quintilian se ocupă de ea în cartea a 9-a, atunci cînd vorbeşte despre *controversiae figuratae*, şi găsim exemple la marii oratori. Dar să o întrebuinţezi atît de complet neretoric, în miezul unei discuţii private şi totuşi perfect integrate în atmosfera sumbră şi tragică, e o combinaţie străină de spiritul Antichităţii. Peste alte cîteva pagini găsesc cuvintele cu care Macbeth întîmpină vestea morţii soţiei sale, scurt timp înainte de ultima sa luptă:

Seyton: *The queen, my lord, is dead.*
Macbeth: *She should have died hereafter;*
There would have been a time for such a word...
To-morrow, an to-morrow, and to-morrow
Creeps in this petty pace from day to day
To the last syllable of recorded time;
And all our yesterdays have lighted fools
The way to dusty death. Out, out, brief candle!
Life's but a walking shadow; a poor player,
That struts and frets his hour upon the stage,
And then is heard no more: it is a tale
Told by an idiot, full of sound and furry,
Signifying nothing. (Enter a Messenger.)
Thou com'st to use thy tongue; thy story quickly...[6]

---

bravul Banquo prea umbla tîrziu./ Poţi spune chiar c-a fost ucis de Fleance/ de vreme ce-a fugit. Nu-i bine omul/ să hoinărească noaptea prea tîrziu,/ şi cine nu gîndeşte cît de groaznic/ a fost că Malcolm şi cu Donalbain/ pe blîndul lor părinte l-au ucis./ O, mîrşav fapt!/ Mîhnit ce-a fost Macbeth./ N-a spintecat în sfînta lui mînie/ pe loc, pe-acei făptaşi, robiţi de vin,/ şi-ncătuşaţi de somn? Nu-i nobil asta?/ Chiar şi-nţelept. Că n-ar fi suflet viu/ tăgada lor să nu-l înverşuneze.

6. Seyton: Regina a murit, stăpîne!
Macbeth: Ea trebuia să moară mai tîrziu;/ aveam răgaz s-ascult astfel de veste.../ Dar mîine şi iar mîine, tot mereu,/ cu pas mărunt se-alungă zi de zi,/ spre cel din urmă semn din cartea vremii,/ şi fiecare „ieri" a luminat/ nebunilor pe-al morţii drum de colb./ Te stinge dar, tu, candelă de-o clipă!/ Că viaţa-i doar o umbră călătoare,/ un biet actor, ce-n ora lui pe scenă/ se zbuciumă, şi-apoi nu-l mai auzi./ E-un basm de furii şi de nerozie/ băzmit de-un prost şi făr' de nici o noimă./ (Intră un crainic.)/ Tu vii să-i dai cu gura. Spune iute!

Macbeth a devenit dur şi neînfricat în urma grozăviilor comise şi suferite de el; nimic nu-l mai poate uşor speria (*I have supp'd full with horrors*[7]); în afară de aceasta, forţele sale sînt extrem de încordate în vederea ultimei apărări; şi în acest moment aude vestea morţii tovarăşei de viaţă care l-a împins odinioară la crimă şi pe care puterea de a trăi a părăsit-o totuşi mai repede decît pe el – şi îl scufundă, pentru o clipă doar, într-o sumbră meditaţie; e o destindere, bineînţeles doar o destindere ce duce la deznădejde, dar e ceva greu de omenesc şi de înţelepciunea pe care Macbeth a cîştigat-o prin propria lui experienţă, născută din destinul său. El este copt pentru cunoaştere şi moarte; ultima maturizare a lui se petrece în acest moment în care îl părăseşte ultima şi singura tovarăşă de viaţă. Din tragicul înfiorător iese aici la iveală, precum altădată din ridicolul grotesc, omul, în toată puritatea sa, aşa cum a fost de fapt conceput şi cum s-a şi realizat poate odată în momente fericite. Polonius e stupid, senil şi nebun; dar atunci cînd dă fiului său înainte de plecarea în călătorie ultima binecuvîntare şi ultimele sfaturi (I, 3), vădeşte înţelepciunea bătrîneţii şi demnitate.

Nu numai numărul mare de fenomene şi amestecul firesc şi variat de sublim şi umil, de solemn şi cotidian, de tragic şi comic se cere aici remarcat; ci şi acea concepţie greu de cuprins în cuvinte, dar pretutindeni manifestă a unei lumi care perpetuu se înnoieşte şi se leagă în toate părţile sale, concepţie din care ies la iveală toate acestea şi care face ca izolarea unui eveniment sau a unui nivel stilistic să devină imposibilă. Concepţia figurală general valabilă a lui Dante, atît de clar delimitată, în care toate se împlinesc dincolo, în împărăţia veşnică a lui Dumnezeu, şi în care personajele capătă abia în lumea de dincolo o realitate deplină, nu mai există; personajele tragice ating încă aici ultima desăvîrşire, atunci cînd, grele de destin, se maturizează ca Hamlet, Macbeth şi Lear; dar ele nu sînt prinse numai în destinul propriu adjudecat, ci stau toate în legătură, ca actorii unei piese concepute de creatorul necunoscut şi de nepătruns al lumii care continuă să scrie la ea; o piesă a cărei însemnătate şi realitate propriu-zisă nici ei, nici noi nu le cunoaştem. Citez în legătură cu aceasta cîteva versuri din *Furtuna* (IV, 1):

> *... these our actors,*
> *As I foretold you, were all spirits, and*
> *Are melted into air, into thin air;*
> *And, like the baseless fabric of this vizion*
> *The cloud-capp'd towers, the gorgeous palaces,*

7. Sînt sătul de grozăvii.

The solemn temples, the great globe itself,
Yea, all which it inherit, shall dissolve,
And like this unsubstantial pageant faded,
Leave not a rack behind; we are such stuff
As dreams are made behind of, and our little life
Is rounded with a sleep[8].

Cu aceasta s-a spus în acelaşi timp că Shakespeare cuprinde în mii de refracţii şi combinaţii realitatea terestră, pînă şi în formele ei cele mai comune, dar că intenţia sa depăşeşte cu mult prezentarea realităţii în relaţiile ei exclusiv terestre; el cuprinde realitatea, dar o depăşeşte. Ceea ce se vede chiar din apariţia duhurilor şi vrăjitoarelor şi din stilul adeseori nerealist al vorbirii, în care înrîuririle lui Seneca, ale petrarchismului şi altor curente la modă se contopesc într-un fel specific şi concret, dar totuşi numai sporadic realist. Se vede însă mult mai clar din structura internă a evenimentelor, care sînt foarte adesea, şi tocmai în piesele cele mai importante, doar sporadic şi fragmentar realiste, manifestînd adeseori tendinţa de a trece în fabulos, în fantastic sau în supranatural-demoniac.

Dar şi din alt punct de vedere tragicul lui Shakespeare nu este pe deplin realist; am vorbit încă de la începutul capitolului despre acest lucru: el nu ia în serios sau în tragic realitatea cotidiană şi comună, ci tratează la modul tragic numai pe nobili, prinţi şi regi, oameni de stat, comandanţi şi eroi din Antichitate; atunci cînd apare poporul sau soldaţii sau alte personaje din sfera mijlocie sau inferioară, prezentarea lor se face numai în stilul umil, într-una din numeroasele nuanţe ale comicului de care dispune. Această separare de clasă a stilurilor apare la el cu mai multă consecvenţă decît în operele literaturii sau artei medievale, mai ales în cele creştine, şi reprezintă fără îndoială o iradiere a noţiunii antice despre tragic. Ce-i drept, figurile tragice shakespeariene prezintă adeseori, după cum am mai observat, rupturi stilistice în sens fizic-creatural, grotesc şi contradictoriu, dar fără revers; Shylock este poate singura figură care ar putea fi considerată o excepţie şi am văzut că şi în acest caz motivele tragice sînt pînă la urmă părăsite. Spiritul universal al lui Shakespeare nu este în nici un fel spirit popular şi aceasta îl şi deosebeşte principial de admiratorii şi imitatorii săi din curentul

8. ... actorii,/ ţi-am spus, au fost, toţi, duhuri, şi-n văzduh/ s-au destrămat, cu toţii. Şi întocmai/ ca funigeii viziunii, turnuri/ cu turlele în nori, palate mîndre,/ biserici maiestuoase, chiar pămîntul,/ cu tot ce-a moştenit, se vor topi/ şi, duşi, ca-nchipuită scena-aceasta,/ nici spulber n-au să lase-n urma lor./ Plămadă sîntem precum cea din care/ făcute-s visele; şi scurta viaţă/ împrejmuită ni-e de somn.

„Sturm und Drang" şi din romantism. Acţiunea dinamică a forţelor elementare pe care o resimţim în opera sa nu are nimic de-a face cu profunzimile sufletului poporului, cu care au conectat-o mai tîrziu epigonii amintiţi. Este instructiv să comparăm în acest sens scenele sale populare cu cele ale lui Goethe. Prima scenă din *Romeo şi Julieta*, în care se întîlnesc servitorii familiilor Montague şi Capulet, seamănă mult cu întîlnirea dintre conducătorii ţărănimii şi călăreţii bamberghezi de la începutul lui *Götz von Berlichingen* ; cu cît mai serioase, mai umane, mai conştiente de evenimentele la care participă sînt personajele lui Goethe ! Şi dacă în cazul acesta am mai putea obiecta că altele sînt problemele de interes popular ce se dezbat în *Götz*, această obiecţie cade comparînd scenele populare din dramele romane, din *Iuliu Cezar* sau *Coriolan*, cu cele din *Egmont*. Nu numai că identificarea cu sufletul poporului este străină lui Shakespeare, dar nu găsim la el nici un element precursor al iluminismului, al moralismului şi sentimentalismului burghez ; în operele sale, al căror autor rămîne aproape anonim, adie alt vînt decît în operele din perioada „trezirii" Germaniei, în care se simte mereu prezenţa personalităţii sensibile, bogate în sentiment, care din vechea sa tihnă burgheză se entuziasmează pentru libertate şi măreţie. Să nu uităm cît de imposibile ar fi personaje ca Klärchen sau Gretchen, sau o tragedie ca *Luise Millerin* în lumea lui Shakespeare ; un conflict tragic în care e vorba de virginitatea unei fete burgheze ar fi o absurditate în cadrul literaturii elisabetane.

Să ne gîndim în această ordine de idei şi la renumita interpretare a lui *Hamlet* ce o dă Goethe în romanul *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (cartea a 4-a, cap. 3 şi 13), care e şi profundă, şi frumoasă ; pe drept cuvînt au admirat-o nu numai romanticii, ci şi cititorii de mai tîrziu din Germania şi Anglia. Felul în care explică Goethe tragicul lui Hamlet prin prăbuşirea bruscă a vieţii asigurate exterior şi moral în tinereţea sa, prin dispariţia încrederii în ordinea etică, reprezentată odinioară de legătura, acum atît de hidos ruptă, dintre părinţii lui pe care îi iubea şi îi stima, constituie o explicaţie convingătoare. Interpretarea lui Goethe este însă în acelaşi timp şi o imagine stilistică a propriei sale epoci, a epocii goetheene. În interpretarea lui, Hamlet e un tînăr delicat şi simţitor, cu năzuinţe ideale, modest şi cu insuficientă forţă lăuntrică ; sînt edificatoare cuvintele rezumative ale lui Goethe, *eine grosse Tat auf eine Seele gelegt, die der Tat nicht gewachsen ist*[9] ; sau, ceva mai jos : *Ein schönes, reines, edles, höchst moralisches Wesen, ohne die sinnliche Stärke, die den Helden macht, geht unter einer*

9. O faptă mare pusă într-un suflet care nu este la înălţimea ei.

Last zugrunde, die es weder tragen noch abwerfen kann...[10] Să nu fi simțit oare Goethe forța originară a ființei lui Hamlet, care crește mereu în cursul piesei, spiritul său tăios, în fața căruia tremură toți cei din jurul lui, viclenia și curajul planurilor sale, duritatea sa sălbatică față de Ofelia, violența cu care se opune mamei sale, liniștea rece cu care înlătură pe curtenii care îi stau în cale, semeția elastică a cuvintelor și ideilor sale? Deși amînă mereu acțiunea decisivă, el este totuși pe departe cea mai puternică figură din piesă; Hamlet e înconjurat de o aură de demonie care trezește respect, teamă și nu rareori frică; atunci cînd izbucnește dintr-însul vreo mișcare activă, aceasta e rapidă, temerară și uneori perfidă și își atinge ținta cu o forță sigură. E adevărat, fireşte, că tocmai evenimentele care trezesc în el dorința de răzbunare îi paralizează puterea de a se decide; dar poate fi oare acest fapt pus pe seama unei slăbiciuni vitale, unei lipse a acelei *sinnliche Stärche, die den Helden macht*? Nu e oare mai adevărat că într-o fire puternică și înzestrată cu o bogăție aproape demoniacă, îndoiala și plictisul de viață au devenit atotputernice și că întregul centru de greutate al ființei înclină tocmai în această direcție? Că tocmai din cauza pasiunii cu care o natură puternică se dedă pornirilor sale, acestea devin atît de covîrșitoare, încît obligația de a trăi și cea de a acționa îi devin penibile și chinuitoare? Nu vrem să încercăm aici să opunem interpretării goetheene a lui *Hamlet* o altă interpretare, ci vrem să arătăm doar direcția în care se mișcau Goethe și epoca goetheană atunci cînd se străduiau să-l apropie pe Shakespeare de propriile lor concepții. Și, în afară de aceasta, cercetările mai moderne au devenit foarte sceptice față de asemenea interpretări psihologice ale caracterelor lui Shakespeare, ba chiar prea sceptice, după părerea mea.

Bogăția de tonalități stilistice din tragicul lui Shakespeare depășește realismul propriu-zis; stilul său este apoi mai liber, mai dur, mai lipsit de prejudecăți și mai divin imparțial decît cel al admiratorilor de mai tîrziu, din jurul anului 1800. Pe de altă parte, el mai este condiționat, așa cum am încercat să arătăm mai sus, de posibilitățile amestecului de stiluri creat de Evul Mediu creștin. Abia în urma acestui amestec creștin de stiluri s-a putut realiza intuiția lui Platon de la sfîrșitul *Banchetului*, acolo unde Socrate explică la revărsatul zorilor lui Agaton și Aristofan, ultimii cheflii doborîți aproape și ei de oboseală, că unul și același poet trebuie să fie stăpîn pe comedie și tragedie și că adevăratul poet tragic este și un poet comic. Faptul că această intuiție sau cerință a lui Platon s-a putut maturiza abia trecînd

10. O ființă frumoasă, pură, nobilă, deosebit de morală, lipsită de forța instinctivă proprie unui erou, se prăbușește sub o povară pe care nu o poate nici duce, nici lepăda...

prin concepţia creştin-medievală despre om şi că s-a putut realiza abia după depăşirea acesteia a fost recunoscut, cel puţin în linii mari, de multe ori, chiar şi de Goethe. Vreau să citez aici un pasaj în care el spune acest lucru, deoarece constituie la rîndul său o imagine stilistică; se împleteşte aici viziunea spirituală cu o oarecare limitare a privirii critice, în forma unui umanism vechi-burghez, ostil Evului Mediu. Pasajul se găseşte printre observaţiile în legătură cu traducerea de către el a povestirii lui Diderot *Le neveu de Rameau*, către sfîrşitul paragrafului, remarcabil şi din alte puncte de vedere, despre *Geschmack* („gust"); textul datează din anul 1805 şi sună după cum urmează:

Wohl findet sich bei den Griechen, so wie bei manchen Römern, eine sehr geschmackvolle Sonderung und Läuterung der verschiedenen Dichtarten, aber uns Nordländer kann main auf jene Muster nicht ausschliesslich hinweisen: wir haben uns andrer Voreltern zu rühmen und haben manch anderes Vorbild im Auge. Wäre nicht durch die romantische Wendung ungebildeter Jahrhunderte dar Ungeheure mit dem Abgeschmackten in Berührung gekommen, woher hätten wir einen Hamlet, einen Lear, eine Anbetung des Kreuzes, einen standhaften Prinzen ?

Uns auf der Höhe dieser barbarischen Avantagen, da wir die antiken Vorteile wohl niemals erreichen werden, mit Mut zu erhalten, ist unsere Pflicht...[11]

Cele două piese citate laudativ de Goethe după cele ale lui Shakespeare sînt de Calderón, şi aceasta ne duce la literatura acelui *siglo de oro* spaniol în care, în ciuda deosebirilor în ceea ce priveşte premisele şi atmosfera, se manifestă o tratare a realităţii îndeaproape înrudită cu cea elisabetană, atît în privinţa amestecului de niveluri stilistice, cît şi în privinţa intenţiei generale, care include, ce-i drept, prezentarea realităţii cotidiene, dar nu ca scop, căci o depăşeşte; străduinţa de a poetiza şi înălţa realitatea se face şi mai puternic simţită ca la Shakespeare. Chiar şi în ceea ce priveşte separarea de

11. Găsim ce-i drept la greci, ca şi la unii romani, o separare şi o purificare plină de gust a diferitelor genuri poetice, dar noi, nordicii, nu ne lăsăm îndemnaţi exclusiv spre acele modele. Noi ne putem lăuda cu alţi strămoşi şi avem multe alte modele în faţa ochilor. Dacă nu s-ar fi întîlnit, în urma cotiturii romantice a veacurilor lipsite de cultură, sublimul cu absurdul, de unde am avea un *Hamlet*, un *Lear*, o *Adoraţie a crucii*, un *Prinţ neclintit*?
Datoria noastră este să ne menţinem cu îndrăzneală la înălţimea acestor avantaje barbare, deoarece probabil că nu vom ajunge niciodată în posesia prerogativelor antice...

clasă a stilurilor se pot constata anumite asemănări, dar ele sînt numai de suprafaţă; mîndria naţională hispanică poate considera pe orice spaniol un personaj demn de un stil înalt, deci nu numai pe spaniolul de origine nobilă; căci motivul cinstei femeii, atît de îndrăgit în literatura spaniolă şi de fapt motivul ei central, face posibilă naşterea conflictelor tragice chiar şi în lumea ţăranilor şi apar astfel drame populare cu caracter tragic, de pildă *Fuente Ovejuna* de Lope de Vega sau *El Alcalde de Zalamèa* de Calderón. Din acest punct de vedere, realismul spaniol este categoric mai popular şi mai pătruns de viaţa poporului decît cel englez din aceeaşi epocă; el înfăţişează în genere mult mai multă realitate cotidiană contemporană. În timp ce în majoritatea statelor europene, mai ales în Franţa, absolutismul a înăbuşit glasul poporului, încît timp de două secole nu a fost aproape deloc auzit, în Spania era atît de strîns legat de esenţa tradiţiei naţionale, încît poporul a ajuns să fie reprezentat în acea perioadă în literatură cu cele mai vii culori.

Totuşi, literatura spaniolă a marelui secol nu ocupă un loc deosebit de important în istoria cuceririi literare a realităţii moderne; ocupă un loc mult mai mic decît Shakespeare, ba chiar mai mic decît Dante, Rabelais sau Montaigne. E adevărat că şi ea a influenţat puternic romantismul, din care, după cum nădăjduim să arătăm mai încolo, s-a dezvoltat realismul modern; dar în cadrul romantismului, ea a fecundat mai mult elementul fantastic, aventuros şi teatral decît orientarea spre realitate. Literatura spaniolă medievală a fost realistă în mod deosebit de autentic şi de concret; dar realismul din *siglo de oro* apare el însuşi ca o aventură cu aspect aproape exotic; chiar şi atunci cînd zugrăveşte viaţa umilă, această literatură e extrem de colorată, poetizantă şi iluzionistă; ea împînzeşte realitatea cotidiană cu formele ceremoniale ale vieţii spaniole, cu expresii căutate şi preţioase, cu marele patos al idealurilor cavalereşti şi cu tot farmecul interior şi exterior al religiozităţii contrareformei baroce; ea transformă lumea într-un teatru de miracole. Şi în teatrul de miracole domneşte – dar şi acest lucru este esenţial pentru raportul său faţă de realismul modern –, în ciuda aventurosului şi miraculosului, o ordine solidă; în lume totul e vis, dar nimic nu este o enigmă care aşteaptă să fie dezlegată; există pasiuni şi conflicte, dar nu există probleme. Dumnezeu, regele, onoarea şi iubirea, starea socială şi comportamentul social sînt imuabile şi nici personajele tragice, nici cele comice nu ridică întrebări la care să fie greu de găsit un răspuns. Dintre autorii spanioli ai „secolului de aur" pe care îi cunosc, desigur că Cervantes este cel ale cărui personaje prezintă mai degrabă o problematică; dar ajunge să comparăm nebunia doar rătăcită, uşor de interpretat şi în cele din urmă vindecabilă a lui don Quijote cu aberaţia radicală şi incurabilă a lui Hamlet, pentru a ne da seama de deosebire. Deoarece cadrul vieţii este atît de solid

B.C.U. "M. EMINESCU" IAŞI

şi asigurat, oricît de multe s-ar întîmpla anapoda într-însa, nu resimţim în operele spaniole, în ciuda agitaţiei vii şi variate, nici o urmă de mişcare în profunzimile vieţii sau de dorinţă de a o analiza sistematic şi de a o zugrăvi practic. Acţiunile oamenilor au în aceste opere mai mult scopul de a dovedi şi confirma în mod eclatant atitudinea morală, indiferent dacă aceasta este tragică, sau comică, sau combinată din ambele; puţin importă dacă ele produc, sau împing înainte, sau pun în mişcare ceva şi, în orice caz, ordinea lumii rămîne şi după aceea tot atît de neclintită ca şi înainte; verificarea sau rătăcirea este posibilă numai în cadrul acesteia. Faptul că atitudinea morală şi intenţia sînt mai importante decît succesul e parodiat de Cervantes în capitolul 19 al cărţii 1 din *Don Quijote*; în momentul în care *bachiller* Alonso Lopez, rănit fiind, spune cavalerului cît de mult rău a făcut atacînd convoiul funerar, acesta nu e deloc consternat sau stînjenit; el luase convoiul funerar drept o apariţie satanică şi deci fusese de datoria lui să-l atace; e mulţumit că şi-a făcut datoria şi se laudă cu aceasta. De altfel, rar putem găsi un subiect care să fi pus atît de acut sarcina examinării problematice a realităţii contemporane ca *Don Quijote*. Conflictul dintre reprezentările ideale ale unei epoci trecute şi ale unei clase sociale care şi-a pierdut funcţia, pe de o parte, şi realitatea contemporană, pe de altă parte, ar fi trebuit să ducă la o prezentare critic-problematică a acesteia din urmă, cu atît mai mult cu cît nebunul don Quijote e adeseori superior adversarilor lui prin caracterul neabătut al eticii sale şi prin spirit. Dar Cervantes nu şi-a aprofundat opera în direcţia aceasta. Reprezentarea realităţii spaniole se fărîmiţează la el în numeroase aventuri şi tablouri singulare; bazele ei rămîn neatinse şi neclintite.

XIV

Dulcineea cea vrăjită[1]

Yo ne veo, Sancho, dijo D. Quijote, sino a tres labradoras sobre tres borricos.

– Ahora me libre Dios del diablo, respondió Sancho; ¿ y es possible que tres hacaneas, o como se llaman, blancas como el ampo de la nieve, le parezcan a vuesa merced borricos ? Vive el Señor, que me pele estas barbas si tal fuese verdad. –

– Pues yo te digo, Sancho amigo, dijo D. Quijote, que es tan verdad que son borricos o borricas, como yo soy don Quijote, y tu Sancho Pansa : a lo menos a mi tales me parecen. – Calle, señor, dijo Sancho, no diga la tal palabra, sino despabile esos ojos, y venga a hacer reverencia a la señora de sus pensamientos, que ya llega cerca : y diciendo esto se adelantó a recebir a las tres aldeanas, y apeándose del rucio tuvo del cabestro al jumento de una de las tres labradoras, y hincando ambas rodillas en el suelo, dijo :

– Reina y princesa y duquesa de la hermosura, vuestra altivez y grandeza sea servida de recebir en su gracia y buen talante al cautivo caballero vuestro, que alli está hecho piedra marmol, todo turbado y sin pulsos de verse ante vuesa magnifica presencia. Yo soy Sancho su escudero, y él es el asendereado caballero D. Quijote de la Mancha, llamado per otro nombre el Caballero de la Triste Figura.

A esta sazón ya se habia puesto D. Quijote de hinojos junto a Sancho, y miraba con ojos desencajados y vista turbada a la que Sancho llamaba reina y señora : y como no descubria en ella sino una moza aldeana y no de muy buen rostro, porque era cariredonda y chata, estaba suspenso y admirado, sin osar desplegar los labios. Las labradoras estaban asimismo atonitas viendo aquellos dos hombres tan diferentes hincados de rodillas, que no dejaban pasar adelante a su compañera ; pero rompiendo el silencio la detenida, toda desgraciada y mohina, dijo :

– Apártense nora en tal del camino y déjenmos pasar, que vamos de priesa. –

A lo que respondió Sancho :

---

1. Acest capitol a fost adăugat abia în 1949, la trei ani după apariţia primei ediţii germane, pentru traducerea spaniolă.

– O princesa y señora universal del Toboso, ¿ como vuestro magnifico corazón no se enternece viendo arrodillado ante vuestra sublimada presencia a la coluna y sustento de la andante caballeria ? –

Oyendo lo qual otra de las dos dijo :

– Mas jo que te estrego burra de mi suegro : mirad con que se vienen lor señoritos ahora a hacer burlas de las aldeanas, como se aqui no supiésemos echar pullos come ellos : vayan su camino, y déjenmos hacer el nueso, y serles hasano. –

– Levántate, Sancho, dijo a este punto don Quijote, que ya veo que la fortuna, de mi mal no harta, tiene tomados los caminos todos por donde pueda venir algun contento a esta anima mesquina que tengo en las carnes. Y tu, o extremo valor que puede desearse, termino de la humana gentileza, unico remedio de esto afligido corazón que te adora, ya que el maligno encantador me persigue, y ha puesto nubes y cataratas en mis ojos, y para solo ellos y no para otros ha mudado y transformado tu sin igual hermosura y rostro en el de una labradora pobre, si ya tambien el mio no le ha cambiado en el de algun vestiglo para hacerle aborrecible a tus ojos, no dejes de mirarme blanda y amorosamente, echando de ver en esta sumisión y arrodillamiento que a tu contrahecha hermosura hago, la humildad con que mi alma te adora. –

– Toma que mi aguelo, respondió la aldeana, amiguita soy yo de oir resquebrajos. Apártense y déjenmos ir, y agradécerselo hemos. –

Apartóse Sancho y dejola ir, contentisimo de haber salido bien de su enredo. Apenas se vió libre la aldeana que habia hecho la figura de Dulcinea cuando picando a su cananea con un aguijon que en un palo traia, dió a correr por el prado adelante ; y como la borrica sentia la punta del aguijón, que le fatigaba mas de lo ordinario, comenzó a dar corcovos, de manera que dió con la señora Dulcinea en tierra : lo cual visto por D. Quijote, acudió a levantarla, y Sancho a componer y cinchar el albarda, que tambien vino a la barriga de la pollina. Acomodada pues el albarda, y queriendo D. Quijote levantar a su encantada señora en los brazos sobre la jumenta, la señora levantándose del suelo le quitó de aquel trabajo, porque haciendose algun tanto atrás tomó una corridica, y puestas ambas manos sobre las ancas de la pollina dió con su cuerpo mas ligero que un halcón sobre la albarda, y quedó a horcajadas como si fuere hombre, y entonces dijo Sancho :

– Vive Roque, que es la señora nuestra ama mas ligera que un alcotán, y que puede enseñar a subir de la gineta al mas diestro Cordobés o Mejicano ; el arzón trasero de la silla pasó de un salto, y sin espuelas hace correr la hacanea como una cebra, y no le van en zaga sus doncellas, que todas corren como el viento ! –

Y asi era la verdad, porque en viendose a caballo Dulcinea todas picaron tras ella y dispararon a correr, sin volver la cabeza atras por espacio de mas de media legua. Siguiólas D. Quijote con la vista, y cuando vió no parecian, volviendose a Sancho le dijo:

– Sancho, ¿ qué te parece, cuan mai quisto soy de encantadores ?...[2]

---

2. – Eu, Sancho, răspunde don Quijote, nu văd decît trei ţărănci călare pe trei măgari.

– Doamne, fereşte-mă de ducă-se-pe-pustii ! răspunse Sancho. Cum e cu putinţă ca trei buiestraşi – parcă aşa le zice – albi ca zăpada neîntinată, să ţi se năzărească luminăţiei tale că sînt măgari? Pe Dumnezeul meu, să-mi smulgi barba dacă nu-i aşa !

– Ei bine, Sancho dragă, zise don Quijote, eu îţi spun că-i atît de adevărat că sînt măgari sau măgăriţe, cum e adevărat că eu sînt don Quijote şi tu Sancho Panza ! Aşa mi se par mie, cel puţin.

– Taci, stăpîne, spuse Sancho Panza, nu mai rosti asemenea vorbe, ci mai bine deschide-ţi ochii şi vino să ne închinăm în faţa stăpînei gîndurilor luminăţiei tale, care se apropie de noi !

Numai ce spuse vorbele astea, că se şi îndepărtă, ca să le primească pe cele trei ţărănci, şi, descălecînd de pe măgar, apucă de căpăstru asinul pe care călărea una din ele, apoi, plecîndu-şi amîndoi genunchii la pămînt, zise :

– Crăiasă şi domniţă şi ducesă a frumuseţii, înălţimea şi măria ta să se milostivească a primi în harul şi cinstirea ta pe acest cavaler ce l-ai prins în mreje şi care stă acolo împietrit, înmărmurit, tulburat de sus pînă jos şi fără suflare, văzîndu-se înaintea măreţei tale făpturi. Eu sînt Sancho Panza, scutierul său, iar el este cavalerul rătăcitor don Quijote de la Mancha, căruia i se mai spune şi Cavalerul Tristei Figuri.

În acea clipă îngenunche şi don Quijote, privind cu ochii holbaţi şi cu căutătura uimită pe aceea pe care Sancho o numea crăiasă şi domniţă ; şi cum nu vedea altceva într-însa decît o fată de ţară, şi nici măcar dintre cele mai chipeşe, fiindcă avea faţa lată şi nasul turtit, rămăsese trăsnit şi năucit, fără să-ndrăznească a deschide gura. Ţărăncile erau şi ele nedumerite văzînd îngenuncheaţi pe acei doi bărbaţi, atît de deosebiţi unul de altul şi care n-o lăsau pe tovarăşa lor să-şi vadă de drum ; dar cea oprită de ei, rupînd tăcerea, spuse ţîfnoasă şi burzuluită nevoie-mare :

– Daţi-vă dracului la o parte din cale şi lăsaţi-ne să trecem, că avem zor !

La care Sancho răspunse :

– Domniţă şi stăpînă universală din Toboso ! Cum ? Mărinimosu-ţi suflet nu se înduioşează văzînd îngenuncheat înaintea strălucitei feţe a luminăţiei tale pe stîlpul şi pe sprijinul cavaleriei rătăcitoare ?

Auzind aceste vorbe, una din celelalte două spuse :

– Acum pun ţesala pe tine, să mi te scarmăn, urecheatule ! Ia te uită la domnişorii ăştia cum vin să-şi rîdă de noi cele de la ţară, ca şi cum n-am şti şi noi să vă luăm la vale ! Vedeţi-vă o dată de drum şi lăsaţi-ne şi pe noi să ne vedem de-al nostru, ajungă-vă !

E un fragment din capitolul 10 din cartea a 2-a a lui *Don Quijote* de Cervantes. Cavalerul a trimis pe Sancho Panza în satul El Toboso, ca s-o caute pe Dulcineea şi să-i anunţe vizita sa. Implicat în minciunile dinainte şi neştiind cum să se descurce şi să o găsească pe doamna imaginară, Sancho se hotărăşte să-şi înşele stăpînul. Aşteaptă deci cîtva timp în faţa satului,

---

– Ridică-te, Sancho, spuse don Quijote, fiindcă văd că soarta, care nu se mai satură îngrămădind restrişti asupră-mi, mi-a tăiat orice cale prin care ar putea să vină o cît de mică alinare în nefericitul suflet ce-l port în acest trup. Iar tu, o, culme a oricărei desăvîrşiri ce poate fi dorită, neîntrecută întruchipare a gingăşiei omeneşti, singurul leac al acestei inimi îndurerate, ce se topeşte după tine, dacă vrăjitorul cel vrăjmaş mă prigoneşte şi a pus neguri groase deasupra ochilor mei – că numai de asta, şi nu de altceva, a prefăcut şi a schimbat frumuseţea şi chipul tău cel fără seamăn pe lume în acela al unei biete ţărănci, dacă nu l-o fi schimbat cumva şi pe al meu într-un chip de căpcăun, pentru a-l face nesuferit ochilor tăi – nu pregeta, totuşi, să mă priveşti cu blîndeţe şi cu dragoste; încearcă să recunoşti în această supunere şi îngenunchere a mea în faţa preschimbatei tale frumuseţi smerenia cu care sufletul meu se închină ţie.

– Asta să i-o spui lui tat-tu, răspunse ţăranca, că mie nu-mi arde s-ascult cum îmi tragi clopotele! Hai, daţi-vă la o parte şi lăsaţi-ne să trecem; zău că ne-aţi face un mare bine!

Sancho se dete la o parte şi o lăsă să treacă, cît se poate de mulţumit că a ieşit bine ceea ce urzise. De îndată ce se văzu scăpată, fata care închipuise pe Dulcineea, împungînd buiestraşul cu un cui înfipt în vîrful băţului, o luă în goana mare pe pajişte; şi cum simţi măgăriţa că împunsătura cuiului o doare mai rău decît de obicei, începu să se salte în două picioare pînă dădu cu domniţa Dulcineea de pămînt; văzînd una ca asta, don Quijote sări s-o ridice, iar Sancho să potrivească şi să strîngă şaua, care alunecase pînă sub burta măgăriţei. După ce fu potrivită şaua, vru don Quijote s-o ridice-n braţe pe domniţa sa vrăjită, ca s-o aşeze pe asină; dar domniţa, ridicîndu-se de jos, îl scuti de acea treabă, fiindcă, dîndu-se puţin îndărăt, îşi făcu vînt şi, proptindu-se cu amîndouă mîinile de spinarea măgăriţei, sări drept în şa, mai uşoară decît un şoim, şi rămase aşa, încălecată bărbăteşte; atunci Sancho spuse:

– Halal de ea, domniţa şi stăpîna noastră-i mai uşurică decît un şoim şi poate învăţa ce-i aia călăria chiar şi pe cel mai dibaci cordobez sau mexican! Iote cum a trecut dintr-un salt peste oblîncul şeii şi, fără să mai dea pinteni, pune pe goană buiestraşul, de parc-ar fi o zebră, şi n-o fac de rîs nici celelalte domniţe, că toate zboară ca vîntul!

Şi aşa şi era, fiindcă numai ce-o văzură pe Dulcineea călare, că se şi năpustiră după ea şi-o zbughiră ca din puşcă, fără măcar să se mai întoarcă, preţ de mai bine de jumătate de leghe. Cătă lung don Quijote după ele şi, cînd văzu că nu se mai zăreau, întorcîndu-se către Sancho, îi spuse:

– Ce mai zici, Sancho, cum îşi fac de cap vrăjitorii cu mine?

îndeajuns ca să-l facă pe don Quijote să creadă că şi-a îndeplinit misiunea; văzînd apoi trei ţărănci care veneau călare pe măgari, se întoarce în grabă la dînsul şi îl anunţă că Dulcineea soseşte împreună cu două din doamnele ei să-l salute. Şi Sancho trage după el, în calea ţărăncilor, pe cavalerul copleşit de surpriză şi bucurie, descriind în culori vii frumuseţea şi splendoarea lor; dar de data aceasta don Quijote nu vede decît adevărul, şi anume trei ţărănci călare pe măgari – şi astfel evoluează scena pe care am reprodus-o.

Printre numeroasele episoade care prezintă ciocnirea iluziei lui don Quijote cu o realitate cotidiană, opusă iluziei, aceasta are o valoare deosebită. În primul rînd fiindcă e vorba de însăşi Dulcineea, stăpîna ideală şi neasemuită a inimii sale: sîntem la punctul culminant al iluziei şi deziluziei lui şi, deşi el găseşte şi de data asta o soluţie care să salveze iluzia, totuşi soluţia (Dulcineea e vrăjită) este atît de greu de suportat, încît de acum înainte toate gîndurile sale se îndreaptă spre salvarea şi scoaterea ei din vrajă; înţelegerea sau presimţirea că lucrul acesta nu va reuşi niciodată reprezintă, în ultimele capitole ale cărţii, pregătirea bolii, a eliberării de iluzie şi a morţii lui. Apoi scena se mai evidenţiază prin faptul că rolurile apar aici pentru prima dată schimbate: pînă acum don Quijote fusese acela care interpreta şi transforma spontan manifestările vieţii cotidiene în scene de roman cavaleresc, pe cînd Sancho de cele mai multe ori se îndoia, încercînd adeseori să-l contrazică şi să împiedice acţiunile absurde ale stăpînului său; acum situaţia e inversă, Sancho improvizează o scenă de roman, în timp ce capacitatea lui don Quijote de a transforma evenimentele în sensul iluziei sale eşuează în faţa vulgarităţii brutale a înfăţişării ţărăncilor. Toate acestea sînt extrem de semnificative; aşa cum le-am expus (intenţionat) aici sună trist, amar şi aproape tragic.

Dar dacă citim pur şi simplu textul lui Cervantes, avem o farsă irezistibil comică. Mulţi ilustratori au fixat tabloul: don Quijote în genunchi alături de Sancho, holbîndu-se cu ochii căscaţi şi mutra confuză la spectacolul hidos care i se oferă. Dar abia contrastul stilistic dintre cele ce se rostesc şi mişcarea grotescă de la sfîrşit (căderea şi ridicarea Dulcineei) dau episodului savoarea deplină. Contrastul stilistic al celor rostite se dezvoltă treptat, deoarece ţărăncile sînt la început mult prea uluite. Primele cuvinte ale Dulcineei, prin care cere să li se elibereze drumul, sînt încă măsurate. Abia în cuvintele rostite de ţărănci mai tîrziu apar perlele elocvenţei lor. Ca reprezentant al stilului cavaleresc se înfăţişează mai întîi Sancho, şi e surprinzător de comic să urmăreşti cît de excepţional îşi joacă rolul. El sare de pe măgar, se aruncă la picioarele femeilor şi vorbeşte în aşa fel, de parcă toată viaţa n-ar fi auzit altceva decît jargonul romanelor cavalereşti. Modul de a se adresa şi sintaxa, metaforele şi epitetele, descrierea atitudinii

stăpînului său şi implorarea graţiei : toate acestea îi reuşesc de minune, deşi nu ştie să citească şi îşi datorează cultura numai imitării lui don Quijote. Rezultatul e bun, cel puţin în măsura în care îl antrenează şi pe stăpînul său : don Quijote îngenunchează alături de el.

S-ar putea crede că se ajunge cu aceasta la o criză teribilă. Dulcineea este într-adevăr *la señora de sus pensamientos*, prototipul frumuseţii, sensul vieţii lui. Să împingi pînă acolo aşteptările şi să le decepţionezi apoi în asemenea grad nu e un experiment lipsit de primejdii ; ar putea determina un şoc care să aibă drept rezultat o nebunie mult mai adîncă ; şocul ar putea duce însă şi la vindecare, la eliberarea bruscă de ideea fixă. Dar nu se întîmplă nici una, nici alta. Don Quijote depăşeşte şocul. El găseşte în însăşi ideea sa fixă soluţia care îl fereşte atît de deznădejde, cît şi de vindecare : Dulcineea e vrăjită. Această soluţie apare ori de cîte ori situaţia exterioară se opune în mod ireductibil iluziei ; ea îi permite lui don Quijote să persevereze în atitudinea eroului nobil şi invincibil pe care îl persecută un vrăjitor puternic şi invidios din cauza gloriei lui. În cazul acesta excepţional, fiind vorba de Dulcineea, ideea unei vrăji atît de hidoase şi ordinare este desigur greu de suportat ; oricum, situaţia poate fi combătută cu mijloacele proprii domeniului iluziei, şi anume cu virtuţile cavalereşti ale fidelităţii de nezdruncinat, sacrificiului total şi curajului neprecupeţit. În afară de aceasta este sigur că în cele din urmă virtutea învinge ; sfîrşitul fericit e garantat. Şi astfel, după o scurtă tulburare, don Quijote începe să vorbească. El se adresează mai întîi lui Sancho ; cuvintele sale arată că şi-a regăsit cumpătul, că a interpretat situaţia în funcţie de iluzia sa ; această interpretare s-a şi cristalizat în aşa măsură în el, încît nici limbajul violent cu care-l întîmpină una dintre ţărănci, oricît de strident contrastează cu stilul înalt al tradiţiei cavalereşti, nu mai poate compromite atitudinea sa ; viclenia lui Sancho a reuşit. A doua frază a lui don Quijote se adresează Dulcineei.

Această frază e minunată. Am arătat mai sus cu cîtă iscusinţă şi cît de nostim ştie Sancho să facă uz de stilul romanelor cavalereşti, pe care l-a învăţat de la stăpînul său ; de unde se vede ce maestru grozav a avut. Fraza începe, ca o rugăciune, cu o *invocatio* formată din trei trepte (*extremo del valor..., termino..., unico remedio...*), şi într-un mod bine chibzuit, căci la început se subliniază desăvîrşirea absolută, apoi perfecţiunea în raport cu oamenii şi în cele din urmă devotamentul personal special al vorbitorului ; cele trei părţi sînt legate prin cuvintele introductive *y tu* şi se termină în partea a treia, foarte amplă, cu formula *corazón que te adora*, convenţională ce-i drept, ca ritm, dar care se încadrează totuşi minunat ; ea anticipează prin conţinut, cuvinte şi ritm tema principală, care apare la sfîrşit, încît se creează o trecere către *supplicatio*, indispensabilă după o asemenea *invocatio*,

căreia i se rezervă propoziţia principală optativă (*no dejes de mirarme...*) – care se mai lasă însă mult timp aşteptată. Urmează deocamdată o construcţie concesivă complexă, gradată, care contrastează dramatic cu *invocatio* şi *supplicatio: ya que..., y..., y..., si ya tambien...*; sensul este „şi chiar dacă", iar punctul culminant ritmic se găseşte la mijlocul primei părţi (*ya que*), în cuvintele puternic evidenţiate *y para solo ellos*. Abia după ce întreaga măreţie dramatic-melodică a propoziţiei concesive a apus, poate să-şi facă apariţia propoziţia principală, atîta timp reţinută, care conţine *supplicatio*, şi chiar şi ea întîrzie încă, îngrămădind parafraze şi pleonasme, pînă cînd iese, în sfîrşit, la iveală motivul principal vizat de întreaga perioadă, cuvintele care urmează să simbolizeze atitudinea momentană a lui don Quijote şi întreaga sa existenţă: *la humildad con que mi alma te adora*. Acesta e stilul pe care Sancho îl admiră atît de mult, încît în cartea 1, în capitolul 25, atunci cînd don Quijote îi citeşte scrisoarea sa către Dulcineea: *...y como que le dice vuestra merced ahi todo cuanto guiere, y qué bien que encaja en la firma El Caballero de la Triste Figura*[3]. Dar cuvîntarea de aici e incomparabil mai frumoasă şi, în ciuda artei sale, mai puţin meschin de preţioasă ca scrisoarea. Lui Cervantes îi plac foarte mult asemenea piese de virtuozitate ale retoricii cavalereşti, pline de ritm şi bogate în imagini, frumos închegate şi muzicale – care îşi au şi ele originea în tradiţia antică – şi el e un maestru în această privinţă; el este şi aici nu numai un critic şi un distrugător, ci şi un continuator ce duce la desăvîrşire marea tradiţie epico-retorică, pentru care şi proza reprezintă o artă reglementată. O dată cu sentimentele şi pasiunile mari sau evenimentele măreţe îşi face apariţia acest stil înalt, cu toate artificiile sale; din cauza convenţiei îndelungate a trecut în oarecare măsură din domeniul tragicului sublim în cel al graţiosului, dulcelui şi chiar al autoironiei, totuşi domină încă şi în pasajele serioase; dacă citim de pildă cuvintele adresate de Dorotea iubitului ei necredincios în capitolul 36 al părţii întîi, cu numeroasele figuri, imagini şi clauzule ritmice, ne dăm seama că acest stil persistă încă şi în domeniul seriosului şi al tragicului.

Aici însă, în faţa Dulcineei, el este doar un mijloc de contrast; abia răspunsul dispreţuitor şi brutal al ţărăncii îi relevă sensul; ne găsim în stilul umil, şi retorica înaltă a lui don Quijote are doar scopul de a face pe deplin eficace comica ruptură stilistică. Dar Cervantes nu este nici acum mulţumit, el adaugă rupturii stilistice din vorbire şi una mai tranşantă, extremă, în acţiune, făcînd-o pe Dulcineea să cadă de pe măgar şi să sară cu sprinteneală

3. [Şi cum] îi poţi zice luminăţia ta aicea tot ce-ai avut de zis? ! Şi bine i-ai mai pus drept iscălitură „Cavalerul Tristei Figuri" !

grotească iar pe el, în timp ce don Quijote se străduieşte încă să menţină stilul cavaleresc. Punctul culminant al farsei constă în faptul că el este atît de înrădăcinat în iluzia sa, încît nici replica Dulcineei şi nici scena cu măgarul nu-l pot deruta. Nici veselia debordantă a lui Sancho (*Vive Roque...*), care de fapt este o obrăznicie, nu-l clinteşte. El urmăreşte cu privirile pe ţărăncile care pornesc călare şi, după ce acestea dispar, adresează lui Sancho cuvinte care exprimă mai puţin tristeţe sau deznădejde, cît un fel de satisfacţie triumfătoare, fiindcă a devenit ţinta manoperelor vrăjitorilor haini; aceasta îi dă posibilitatea să se simtă un izolat, un privilegiat, într-un fel care se integrează minunat în convenţiile cavalerilor rătăcitori: *yo naci para ejemplo de desdichados, y para ser blanco y terrero donde tomen la mira y asesten las flechas de la mala fortuna.*[4] Şi remarca pe care o face acum, că vrăjitoria se extinde şi asupra parfumului emanat de Dulcineea – căci respiraţia ei a fost neplăcută –, poate tot atît de puţin să-i ştirbească iluzia, ca şi descrierea grotească ce Sancho o face unor detalii ale frumuseţii ei. Încurajat de succesul deplin al complotului său, Sancho s-a încălzit acum şi se joacă cu nerozia stăpînului său ca să se amuze.

În lucrarea noastră urmărim imaginile vieţii cotidiene prezentate serios, cu problemele ei umane şi sociale sau chiar cu conflictele ei tragice. Fără îndoială că scena noastră este realistă; toate personajele ce apar sînt prezentate într-o realitate actuală şi în existenţa lor cotidiană vie; nu numai ţărăncile, ci şi Sancho, şi nu numai Sancho, ci chiar şi don Quijote apar ca personaje luate din viaţa spaniolă contemporană. Faptul că Sancho joacă un rol obraznic şi că don Quijote e înrădăcinat în iluzia lui nu scuteşte pe nici unul din ei de existenţa sa zilnică; Sancho e un ţăran din Mancha, iar don Quijote nu este Amadis sau Roland, ci un mic boiernaş de la ţară care şi-a pierdut minţile. Putem spune cel mult că nebunia l-a transpus pe hidalgo într-altă sferă de viaţă, imaginară; dar şi atunci caracterul cotidian al scenei noastre şi al altora asemănătoare se păstrează, deoarece personajele şi evenimentele vieţii zilnice sînt în contrast perpetuu cu nebunia şi deci cu atît mai mult reliefate prin acest contrast.

Mult mai greu este să determinăm locul ocupat de această scenă şi de roman în genere în vasta gamă de tonalităţi cuprinsă între tragic şi comic. Aşa cum apare, istorioara cu cele trei ţărănci e exclusiv comică. Ideea de a face pe don Quijote să se întîlnească cu o Dulcinee concretă i-a venit desigur lui Cervantes încă pe cînd scria prima parte a romanului; ideea de a pune la baza ei tertipurile lui Sancho, încît rolurile să apară schimbate, este genială

4. Am venit pe lume doar ca o pildă a oropsiţilor şi pentru a fi ţinta şi semnul asupra căruia să ochească şi să se îndrepte săgeţile restriştii.

şi atît de excepţional executată, încît farsa pare cititorului, în ciuda absurdităţii complicate a tuturor premiselor şi raporturilor, ca fiind ceva natural şi necesar. Căci e vorba de o farsă. Am încercat să arătăm mai sus cum în cazul lui don Quijote cotitura spre problematic şi tragic e de-a dreptul evitată, el fiind de fapt unicul personaj în care această posibilitate există. Refugiul său momentan, oarecum automat, în ideea vrăjirii Dulcineei exclude tragicul. Don Quijote e dus de nas, şi de data aceasta chiar de Sancho; el îngenunchează şi perorează într-un stil sentimental-ilustru în faţa unor ţărănci urîte; şi apoi se laudă cu sublima lui nefericire.

Dar sentimentul lui don Quijote e adevărat şi profund, Dulcineea este într-adevăr stăpîna gîndurilor sale, el este într-adevăr copleşit de o misiune pe care o consideră drept supremă datorie a omului; el e într-adevăr devotat, viteaz şi gata de orice sacrificiu. Un sentiment şi o hotărîre atît de necondiţionate trezesc admiraţia, chiar dacă se bazează pe o iluzie neroadă, şi don Quijote a găsit într-adevăr această admiraţie la aproape toţi cititorii. Puţini sînt amatorii de literatură care să nu lege de don Quijote imaginea măreţiei ideale; absurdă, ce-i drept, aventuroasă, grotescă, dar totuşi ideală, necondiţionată şi eroică. Această imagine a devenit aproape generală, începînd mai ales cu epoca romantică, şi ea se menţine şi în contra criticii filologice, în măsura în care aceasta încearcă să demonstreze că Cervantes n-a urmărit să creeze o asemenea impresie.

Dificultatea rezidă în împrejurarea că în ideea fixă a lui don Quijote elementul nobil, pur şi salvator e legat de cel absolut absurd. O luptă tragică pentru ceva ideal şi vrednic de dorit nu se poate imagina, în primul rînd, decît ca intervenţie rezonabilă în reala stare de lucruri, menită să o zdruncine şi să o pericliteze, în aşa fel ca idealului raţional să i se opună o rezistenţă tot atît de raţională, avînd ca punct de plecare fie inerţia, răutatea meschină şi invidia, fie o înţelegere mai mult conservatoare. Voinţa ideală trebuie să se armonizeze cu realitatea existentă, cel puţin într-atîta ca să o poată atinge şi ca ambele să se angreneze şi să ia naştere un conflict adevărat. Dar idealismul lui don Quijote are altă natură. El nu se bazează pe o înţelegere a raporturilor reale din lume; nu-i lipseşte de fapt lui don Quijote o asemenea înţelegere, dar ea îl părăseşte de îndată ce idealismul ideii fixe pune stăpînire pe dînsul. Tot ce face atunci este complet absurd şi atît de incompatibil cu lumea existentă, încît nu are alt efect decît o încurcătură comică. Nu numai că faptele lui nu au şansă de reuşită, dar nu găsesc nici un punct de reper în realitate; lovesc în gol.

Putem dezvolta aceeaşi idee şi într-alt mod, pentru a pune în lumină şi alte concluzii. Tema nebunului nobil şi viteaz care porneşte la drum ca să-şi realizeze idealul şi să îndrepte lumea ar putea fi în aşa fel concepută, încît

cu această ocazie să iasă la iveală şi să fie dezbătute problemele şi conflictele existente în lume. Ba puritatea şi intransigenţa eroului dement ar putea fi – chiar fără intenţia concretă de a obţine un efect – de aşa manieră, încît el să nimerească peste tot unde îşi face apariţia, în mod spontan şi neintenţionat, tocmai esenţa lucrurilor, astfel încît conflictele vagi sau ascunse să devină actuale ; să ne amintim de *Idiotul* lui Dostoievski. Şi s-ar putea întîmpla cu această ocazie ca faptele sale să comporte responsabilitate şi vină, personajul devenind astfel tragic. Nimic însă din toate acestea în romanul lui Cervantes.

Întîlnirea cu Dulcineea nu e un exemplu potrivit pentru raportul lui don Quijote cu realitatea concretă, în măsura în care aici nu este vorba ca în alte părţi de realizarea voinţei lui ideale prin lupta împotriva realităţii, ci de contemplarea şi adorarea idealului incarnat. Dar chiar şi această întîlnire e simbolică pentru raportul cavalerului nebun cu fenomenele acestei lumi. Să ne aducem aminte de imaginile tradiţionale care apar în motivul Dulcineei şi de modul în care ele răzbat în cuvintele grotesc de sublime ale lui Sancho şi don Quijote. *La señora de sus pensamientos, extremo del valor che puede desearse, termino de la humana gentileza* şi aşa mai departe ; găsim aici prototipul platonic al frumosului, iubirea superioară (*die hohe Minne*), găsim pe *donna gentile* a dulcelui „Stil nou", pe Beatrice, *la gloriosa donna della mia mente*. Şi toată muniţia asta e risipită pentru cîteva ţărănci urîte şi comune. Ea loveşte în gol. Don Quijote nu poate fi nici primit cu favoruri, nici respins ; nu există decît o veselă confuzie. Pentru a găsi în această scenă ceva serios sau un sens mai profund ar trebui să o interpretăm în mod forţat.

Cele trei femei sînt uluite şi o tulesc cît pot de repede ; iată un efect provocat adeseori de apariţia lui don Quijote. Survin adesea şi schimburi de cuvinte şi răfuieli ; oamenii se înfurie cînd el le aţine calea cu neroziile lui. Se întîmplă însă de foarte multe ori ca ei să accepte ideea lui fixă pentru a se amuza. Chiar hangiul şi tîrfele întîlnite cu ocazia primei sale ieşiri în lume reacţionează în acest fel ; acelaşi lucru se întîmplă mai tîrziu cu societatea din al doilea han, cu preotul şi cu bărbierul, cu Doroteea şi don Fernando, ba chiar cu Maritornes ; se întîmplă şi atunci cînd unii vor să profite de glumă pentru a-l duce pe cavaler în siguranţă acasă şi împing totuşi lucrurile mult mai departe decît ar fi fost necesar în scopul propus. În partea a doua, licenţiatul Sanson Carrasco îşi bazează planul de vindecare pe jocul cu ideea fixă, şi mai tîrziu, la duce şi în Barcelona, nebunia lui don Quijote este în mod metodic folosită ca divertisment amuzant, încît aventurile adevărate sînt foarte rare, în locul lor apărînd cele ticluite, adică cele pregătite în mod special pentru nebunia cavalerului cu scopul de a-i amuza pe organizatori. Din toată această bogăţie de reacţii din prima şi a doua parte, una lipseşte cu

desăvîrşire: conflictele tragice şi urmările serioase. Chiar şi elementul satiric şi cel de critică la adresa epocii este foarte slab şi, dacă facem abstracţie de critica pur literară, lipsesc aproape complet; ele se limitează la scurte observaţii sau caricaturi ocazionale ale unor tipuri curente (de pildă preotul de la curtea ducelui), niciodată principiale şi mereu tratate cu moderaţie. Căci, înainte de orice, eventualele probleme principiale ale societăţii contemporane nu sînt relevate prin intermediul aventurilor lui don Quijote. Acţiunea sa nu dezvăluie nimic. Ea formează un pretext pentru prezentarea vieţii spaniole în coloritul ei variat; din numeroasele ciocniri ale lui don Quijote cu realitatea nu rezultă niciodată vreo situaţie care să pună sub semnul întrebării dreptul la existenţă al acestei realităţi; ea are totdeauna dreptate împotriva lui şi după cîteva încurcături comice se scurge liniştită şi intactă mai departe. Există o singură scenă în care acest lucru ar putea să pară îndoielnic: eliberarea condamnaţilor la galere din capitolul 22 al cărţii 1. Aici don Quijote intervine în orînduirea juridică şi numeroşi critici sînt de părere că face aceasta în numele unei morale mai înalte. O asemenea interpretare este plauzibilă, deoarece bineînţeles că fraza pe care o rosteşte don Quijote: *allá se lo haya cada uno con su pecado, Dios hay en el cielo que no se descuida de castigar al malo, ni de premiar al bueno, y no es bien que los hombres honrados sean verdugos de los otros hombres, no yéndoles nada en ello*[5], ţine de o ordine mai înaltă decît orice drept în vigoare. Dar o asemenea „morală mai înaltă" trebuie să fie consecventă şi metodică pentru a fi luată în serios. Ştim doar că don Quijote nici nu se gîndeşte să atace din principiu orînduirea juridică; el nu este nici anarhist, nici profet al împărăţiei lui Dumnezeu; dimpotrivă, vedem tot mereu că, de îndată ce ideea sa fixă nu este angrenată, el se adaptează bucuros situaţiei date şi că numai în cadrul ideii fixe pretinde o situaţie preferenţială pentru cavalerul rătăcitor. Frumoasele cuvinte: *allá se lo haya* etc. sînt, ce-i drept, adînc înrădăcinate în înţelepciunea binevoitoare a fiinţei sale propriu-zise (vom mai reveni la aceasta), dar aici nu reprezintă totuşi decît o improvizaţie; ceea ce îl determină să elibereze pe prizonieri este şi aici ideea fixă; ea îl îndeamnă să considere tot ce i se întîmplă ca subiect al unei aventuri cavalereşti; ea îi oferă motivele: „ajutor pentru cei oprimaţi" sau „eliberarea celor întemniţaţi cu sila"; şi el acţionează în conformitate cu ele. După părerea mea este cu totul greşită încercarea de a vedea aici ceva principial, ceva de natura unui conflict între dreptul natural creştin şi dreptul

5. Aşa că să-şi vadă fiecare de păcatele lui! Este un Dumnezeu în cer şi are el grijă să pedepsească răul şi să răsplătească binele, aşa că nu-i treabă de oameni cinstiţi să fie călăii altor oameni cînd n-au a se amesteca în asta.

pozitiv. Dacă ar exista un asemenea conflict, ar trebui să apară, pînă la urmă, şi un adversar care – întocmai ca marele inchizitor la Dostoievski – să fie îndreptăţit şi să consimtă a reprezenta principiul dreptului pozitiv împotriva lui don Quijote. Comisarul care conduce transportul de prizonieri nu este persoana potrivită pentru aşa ceva şi nici nu este dispus la aceasta; ca persoană particulară, n-ar fi exclus ca el să fie accesibil judecăţii „nu condamnaţi, ca să nu fiţi condamnaţi". Dar nu el a dat condamnarea, el nu reprezintă cîtuşi de puţin dreptul pozitiv. El a primit instrucţiuni şi se referă pe bună dreptate la ele.

Toate au un sfîrşit vesel şi pagubele pricinuite sau suferite de don Quijote sînt în permanenţă tratate cu stoic umor ca încurcături comice. Chiar şi *bachiller* Alonso Lopez care zace penibil, cu piciorul prins sub catîrul său, se consolează cu jocuri de cuvinte persiflante. Această scenă face parte din capitolul 19 al cărţii întîi; ea ne arată de asemenea că ideea fixă îl scuteşte pe don Quijote să se simtă responsabil de ceea ce face; încît orice conflict tragic şi orice tulburare sînt excluse pentru conştiinţa sa. El a acţionat în conformitate cu regulile cavalerimii rătăcitoare, şi aceasta îl justifică; e adevărat că el se grăbeşte să-i vină într-ajutor lui *bachillero*, deoarece este un om bun şi săritor, dar nu-i trece prin minte să se simtă vinovat; tot atît de puţin se simte vinovat şi atunci cînd, la începutul capitolului 30, preotul, ca să-l pună la încercare, îi povesteşte despre urmările funeste ale eliberării condamnaţilor; el răspunde mînios că e de datoria cavalerilor rătăcitori să vină într-ajutorul celor obidiţi, nu însă şi să cerceteze dacă suferă de drept sau de nedrept; şi cu aceasta problema este lichidată pentru el. În partea a doua, a cărei voioşie e şi mai liberă şi mai elegantă, asemenea conflicte nu mai apar deloc.

Găsim deci foarte puţin problematic şi tragic în cartea lui Cervantes – deşi ea face parte din capodoperele unei epoci în care s-au format problematica şi tragicul european. Nebunia lui don Quijote nu revelă nimic din aceasta; întreaga carte e un joc în care nebunia devine ridicolă prin ciocnirea cu o realitate solid întemeiată.

Şi totuşi, don Quijote nu e numai ridicol; el nu e ca bătrînul comic, sau ca soldatul fanfaron, sau ca medicul pedant şi ignorant. În scena noastră, don Quijote e dus de nas de Sancho; dar poate că Sancho îl dispreţuieşte, îl înşală mereu? Cîtuşi de puţin, el îl înşală numai fiindcă nu ştie cum să se descurce altfel; el îl iubeşte şi îl respectă, deşi este pe jumătate, şi uneori pe deplin, conştient de nebunia lui; Sancho învaţă de la dînsul şi nu vrea să-l părăsească; în compania lui don Quijote el devine mai deştept şi mai bun decît fusese înainte. În ciuda nebuniei sale, don Quijote păstrează o demnitate şi superioritate firească pe care numeroasele insuccese jalnice nu

o pot ştirbi cu nimic. El nu este inferior, aşa cum sînt de obicei tipurile comice amintite mai sus; şi nici nu este un tip de acest fel, căci, luat în ansamblu, nu este un automat pentru efecte comice, ci evoluează şi devine mai blînd şi mai înţelept, în timp ce nebunia lui durează în continuare. Să fie oare vorba de o nebunie înţeleaptă, în sensul ironiei romantice? Oare nebunia îi dezvăluie înţelepciunea? Îi oferă oare nebunia o înţelegere la care n-ar fi putut ajunge niciodată dacă ar fi rămas cu mintea întreagă şi răzbate prin nebunia lui glasul înţelepciunii, ca la bufonii lui Shakespeare sau la Charlie Chaplin? Nu, nu e nici aşa. De îndată ce nebunia, adică ideea fixă a cavalerului rătăcitor, a pus stăpînire pe dînsul, el acţionează fără minte şi ca un automat, întocmai ca tipurile comice menţionate mai sus. Înţelepciunea şi bunătatea sînt la el independente de nebunie. E adevărat că o nebunie ca a lui nu poate lua naştere decît într-un om pur şi nobil şi este de asemenea adevărat că înţelepciunea, bunătatea şi buna-cuviinţă străbat nebunia sa, făcînd-o vrednică de a fi iubită. Totuşi, la dînsul, înţelepciunea şi nebunia sînt precis delimitate una de alta – spre deosebire de Shakespeare, de bufonii romantici şi de Charlie Chaplin. Preotul o spune mereu încă din prima carte (capitolul 30), iar mai tîrziu se revine mereu la aceasta: el e nebun numai atunci cînd intervine ideea sa fixă, altminteri e un om normal şi foarte deştept. Nebunia sa nu este de natură să umple întreaga lui fiinţă şi să se identifice cu ea; o idee fixă a pus stăpînire pe el la un moment dat, lăsînd însă neatinse părţi ale fiinţei sale, încît în multe ocazii vorbeşte şi acţionează ca un om sănătos, şi într-o bună zi, cu puţin înainte de moarte, îl părăseşte iar. Don Quijote avea vîrsta de aproximativ cincizeci de ani cînd, influenţat de lectura excesivă a romanelor cavalereşti, şi-a conceput planul său absurd. Acesta este ciudat. Exaltarea alimentată de lecturi solitare ar fi mai plauzibilă la un om tînăr (Julien Sorel, Emma Bovary) şi ne simţim tentaţi să căutăm o explicaţie psihologică specială: cum e posibil ca un om de cincizeci de ani, care duce o viaţă ordonată şi are o judecată zdravănă, în multe privinţe armonioasă şi echilibrată, să poată întreprinde ceva atît de absurd? În rîndurile de la începutul romanului, Cervantes ne dă unele indicaţii referitoare la situaţia socială a eroului său şi ne lasă să înţelegem cel mult că aceasta îl apăsa, deoarece nu-i oferea deloc posibilitatea unei activităţi corespunzătoare capacităţilor sale; era oarecum paralizat de limitele impuse pe de o parte de către apartenenţa sa de clasă, pe de altă parte de către sărăcia sa. Am putea presupune deci că hotărîrea smintită constituie o fugă dintr-o situaţie care a devenit insuportabilă, o eliberare violentă din lanţurile ei. O asemenea explicaţie sociologică şi psihologică există cu adevărat în critica cervantescă; eu însumi am expus-o în această carte într-alt loc, mai sus, şi o las acolo, deoarece îşi găseşte

îndreptăţirea în contextul respectiv. Dar ca interpretare a intenţiei artistice a lui Cervantes e nesatisfăcătoare, deoarece este improbabil ca el să fi vrut să dea prin cele cîteva propoziţii în legătură cu poziţia socială şi obiceiurile lui don Quijote vreo motivare psihologică a ideii fixe; în acest caz ar fi trebuit să exprime lucrul mai clar şi să-l realizeze mai exact. Un psiholog modern ar mai putea găsi şi alte interpretări pentru ciudata nebunie a lui don Quijote. Dar Cervantes nu s-a gîndit la asemenea probleme. La întrebarea în legătură cu cauzele nebuniei lui don Quijote, el nu dă alt răspuns decît acesta: eroul său a citit prea multe romane cavalereşti şi ele i-au rătăcit minţile. Faptul că asta i s-a întîmplat unui om de cincizeci de ani nu are decît o explicaţie estetică în opera lui Cervantes – viziunea comicului pe care a avut-o atunci cînd şi-a conceput romanul: un bărbat lung, uscăţiv, mai bătrîior, cu un echipament anacronic şi jerpelit; iar acest tablou cuprinde, redate excelent, în afară de elementul de nebunie, şi pe cel ascetic şi ideal. Trebuie să ne consolăm cu ideea că acest boiernaş înţelept şi cultivat nu înnebuneşte dintr-o dată în urma unei zguduiri îngrozitoare, ca Ajax sau Hamlet, ci fiindcă a citit prea multe romane cavalereşti. Această idee s-ar potrivi, după cum îmi scrie Leo Spitzer, cu patologia umorală, care subliniază excesul cantitativ drept cauză a îmbolnăvirii: *...del mucho leer se le secó el celebro de manera que vino a perder el juicio*[6]. Dar în orice caz, nimic nu este aici tragic. Atunci cînd analizăm nebunia lui don Quijote trebuie să excludem atît tragicul, cît şi legătura specific shakespeariană şi romantică dintre înţelepciune şi nebunie, în care una nu poate fi imaginată fără cealaltă.

Înţelepciunea lui don Quijote nu este înţelepciunea unui nebun; este raţiunea, nobleţea, buna-cuviinţă şi demnitatea unui om înţelept şi echilibrat: nici demoniac, nici paradoxal şi nici plin de îndoieli, de dezbinare lăuntrică şi de sentimentul că e fără patrie în lumea aceasta, ci uniform cumpănit, receptiv, ba chiar şi în ironie modest şi amabil; de asemenea, el e mai degrabă un spirit conservator sau cel puţin în consens cu circumstanţele date. Acest fapt reiese în mod evident peste tot din relaţiile lui cu oamenii şi mai ales cu Sancho Panza, de îndată ce ideea fixă îi dă pace pentru o perioadă mai lungă sau mai scurtă. De la început, dar bineînţeles mai mult în partea a doua decît în prima parte, alături de aventurierul smintit apare cumintele şi prietenosul Alonso Quijano *el bueno*, ce se distinge printr-o demnitate naturală superioară; trebuie urmărit cu cîtă ironie binevoitoare şi veselă tratează pe Sancho, atunci cînd acesta, sfătuit de soţia lui, Teresa, începe să-şi expună, în capitolul 7 al cărţii a 2-a, rugămintea de a

6. [Din cauză că a citit prea mult, el şi-a secat creierul, în aşa măsură încît şi-a pierdut minţile.]

primi un salariu fix; nebunia intervine abia în momentul în care aduce ca justificare a refuzului său obiceiurile cavalerilor rătăcitori. Astfel de pasaje se găsesc în număr foarte mare; de peste tot se vede cum coexistă alături un don Quijote înţelept şi unul nebun şi că înţelepciunea nu este cîtuşi de puţin inspirată în mod dialectic de nebunie, ci e o înţelepciune normală, oarecum medie.

Chiar şi numai acest fapt duce la o combinaţie neobişnuită; apar în tonalitatea narativă straturi pe care nu sîntem obişnuiţi să le întîlnim în domeniul comicului pur. Un nebun este un nebun; sîntem obişnuiţi să-l găsim reprezentat într-o tonalitate unică, şi anume tocmai în cea a comicului şi nebuniei cu care, cel puţin în literatura mai veche, erau legate josnicul şi prostescul, uneori şi răutatea şireată. Ce să spunem despre un nebun care e în acelaşi timp şi înţelept, manifestînd o înţelepciune aparent cu totul incompatibilă cu nebunia, cea a cumpătării înţelepte? Chiar faptul că înţeleapta cumpătare se leagă de excesul absurd al ideii fixe duce la o complexiune ce nu poate fi pusă cu totul de acord cu comicul pur. Dar aceasta nu este încă nici pe departe totul. Căci înţelepciunea se înalţă pe aripile nebuniei, cutreieră lumea şi se îmbogăţeşte într-însa; dacă don Quijote n-ar fi înnebunit, nu şi-ar fi părăsit căminul. Şi atunci Sancho ar fi rămas de asemenea acasă şi n-ar fi putut dezvolta în fiinţa sa tot ceea ce, după cum observăm cu mirare amuzată, exista ca predispoziţie în el; jocul complicat dintre cei doi, jocul lor în lume n-ar fi avut loc.

După cum nădăjduiesc a fi demonstrat, jocul nu e niciodată tragic şi problemele umane, fie cele personale, fie cele sociale, nu ne sînt niciodată prezentate în aşa fel încît să ne cutremurăm şi să compătimim; rămînem tot timpul în sfera voioşiei. Dar voioşia este atît de complex gradată, ca niciodată pînă acum. Să revenim încă o dată la textul cu care am început. Don Quijote vorbeşte ţăranilor într-un stil care este într-adevăr stilul înalt al iubirii curteneşti, nefiind deloc grotesc în sine; aceste propoziţii nu sînt chiar atît de ridicole cum par poate multor cititori în ziua de astăzi, ci fac parte din tradiţia de atunci, fiind o capodoperă a modului de exprimare înalt, viu în epocă. Dacă Cervantes a intenţionat să ducă o polemică împotriva romanelor cavalereşti (ceea ce a şi făcut, fără îndoială), el n-a polemizat contra stilului înalt curtenesc; dimpotrivă, el reproşează romanelor cavalereşti că nu stăpînesc acest stil, că sînt scrise dur şi sec. Şi aşa se face că în mijlocul unei parodii la adresa ideologiei iubirii cavalereşti găsim unul dintre cele mai frumoase texte de proză pe care le-a produs acea formă tîrzie a iubirii superioare. Ţăranele răspund cu o rustică vulgaritate; un astfel de stil rustic fusese încă de mult întrebuinţat în literatura comică (chiar dacă poate niciodată atît de cumpătat şi în acelaşi timp atît de plin de vervă); dar

ceea ce desigur nu s-a întîmplat niciodată este faptul că el urmează de-a dreptul după o cuvîntare ca cea a lui don Quijote; şi dacă citim această cuvîntare izolat, nu se observă deloc că stă într-un context grotesc. Motivul cavalerului care roagă pe o ţărancă să-şi plece urechea la dragostea lui, motiv care duce la o situaţie asemănătoare, este străvechi, este motivul pastoralei; a fost cultivat încă în poezia provensală veche şi, după cum vom vedea la Voltaire, a dăinuit foarte multă vreme. Dar în pastorală, cei doi participanţi s-au adaptat unul altuia, ei se înţeleg, şi rezultatul este o tonalitate stilistică unitară, situată la graniţa dintre idilic şi cotidian. Datorită nebuniei lui don Quijote, la Cervantes cele două domenii stilistice şi de viaţă se ciocnesc, fără nici o posibilitate de legătură – fiecare închis în sine, fără altă comunicare între ele în afară de neutralitatea senină a jocului, al cărui conducător şi maestru este în cazul acesta Sancho: ţăranul stîngaci, care pînă nu demult credea aproape tot ceea ce îi povestea stăpînul său, care nu se va dezobişnui niciodată să creadă cîte ceva, care acţionează de fiecare dată doar sub impulsul situaţiei momentane. În cazul acesta, încurcătura de moment i-a sugerat să-şi înşele stăpînul şi el se adaptează situaţiei de conducător al jocului cu aceeaşi vervă şi naturaleţe cu care se va adapta mai tîrziu cînd va fi guvernator al unei insule. El recită la început în stilul sublim, apoi trece în cel umil, firește nu ca ţărăncile, ci în mod chibzuit, fiind stăpîn pe situaţia pe care a creat-o el însuşi sub forţa împrejurărilor şi pe care o savurează acum din plin.

Ceea ce face aici Sancho, preluînd un rol, transformîndu-se şi jucîndu-se cu nebunia stăpînului său, acest lucru îl fac alte personaje încontinuu. Nebunia lui don Quijote este prilej de nesfîrşite travestiri şi artificii de joc: Doroteea ca prinţesă Micomicona, bărbierul ca scutierul ei, Sanson Carrasco ca alt cavaler rătăcitor, iar Ginés de Pasamonte ca actor de marionete; iată doar cîteva exemple. Astfel de transformări fac ca realitatea să devină un teatru neîntrerupt – fără a înceta însă să fie realitate. Dacă personajele nu se transformă de bunăvoie, ele sînt transformate de nebunia lui don Quijote, aşa cum se întîmplă mereu, începînd cu hangiul şi tîrfele din primul han. Realitatea se oferă de bunăvoie unui joc care o costumează în fiecare moment altfel; ea nu distruge niciodată seninătatea jocului prin seriozitatea gravă a nevoilor, grijilor şi pasiunilor ei. Nebunia lui don Quijote este cea care declanşează toate acestea; ea transformă lumea reală, cotidiană, într-un spectacol vesel. Să rememorăm de pildă diferitele aventuri cu femei ce survin în cursul povestirii, în afară de întîlnirea cu Dulcineea: Maritornes care se zbate în braţele sale, Doroteea ca prinţesă Micomicona, serenada Altisidorei celei îndrăgostite, întîlnirea nocturnă cu dueña Rodriguez (despre care Cid Hamet Benengeli spune că şi-ar da cea mai bună haină de pe el ca

să fi putut asista la ea); fiecare din aceste istorioare este scrisă într-alt stil, în cadrul fiecăreia apar alternanţe stilistice, toate sînt provocate de nebunia lui don Quijote şi toate rămîn în sfera voioşiei. Şi, de fapt, unele dintre ele n-ar trebui deloc să facă parte din sfera voioşiei. Descrierea lui Maritornes şi a băiatului care mînă catîrul este brutal realistă, Doroteea este nefericită, iar dueña Rodriguez năpăstuită şi plină de griji, deoarece fiica ei a fost sedusă. Întîlnirea cu don Quijote nu schimbă nimic, nici din traiul vulgar al lui Maritornes şi nici soarta tristă a fiicei dueñei Rodriguez. Dar se întîmplă ca noi să nu ne facem griji din pricina aceasta, ca situaţia şi viaţa acestor femei să ne pară senină şi conştiinţa noastră să nu se simtă neliniştită. Aşa cum Dumnezeu lasă soarele să strălucească şi ploaia să se abată asupra celor drepţi şi asupra celor păcătoşi, tot aşa nebunia lui don Quijote luminează tot ce-i iese în cale cu un calm senin şi lasă în urma sa o confuzie senină.

Tensiunea cea mai variată şi voioşia cea mai înţeleaptă a cărţii se arată în raportul în care don Quijote se găseşte permanent: în raportul său faţă de Sancho Panza. Acest raport nu poate fi cîtuşi de puţin înfăţişat atît de simplu ca raportul dintre Rocinante şi măgar, sau dintre măgar şi însuşi Sancho. Nu întotdeauna şi nu fără întrerupere îi leagă fidelitatea şi iubirea. Foarte adesea, don Quijote se înfurie atît de tare pe Sancho, încît îl ocărăşte şi îl brutalizează, uneori îi este ruşine de el şi odată, în capitolul 27 al cărţii a doua, îl părăseşte chiar într-un moment de primejdie. Cît despre Sancho, acesta îl urmează la început din prostie şi egoism material, deoarece speră că va avea avantaje fanstastice din întreprinderea în care s-a angajat; dar şi fiindcă, în ciuda tuturor hărţuielilor, peregrinările îi convin mai mult decît munca regulată şi viaţa monotonă de acasă. În curînd începe să cadă la bănuială că ceva nu poate fi în regulă în mintea lui don Quijote; şi apoi se mai întîmplă să-l înşele, să-şi bată joc şi să vorbească fără respect de dînsul. Uneori, chiar şi în partea a doua, e atît de supărat şi de decepţionat, încît e cît pe-aci să-l părăsească pe don Quijote. Cititorul este pus mereu în faţa nesiguranţei şi incongruenţei relaţiilor omeneşti, a caracterului capricios şi determinat de multe ori de moment al legăturilor noastre, chiar şi al celor mai apropiate. În textul de la care am pornit, Sancho înşală pe stăpînul său şi duce un joc aproape crud cu nebunia sa. Dar cîtă înţelegere tandră faţă de nebunie, cîtă putere de transpunere în lumea lui don Quijote trebuie să fi existat înainte, pentru ca el să poată plăsmui un asemenea plan şi juca atît de excelent rolul său! Cu cîteva luni înainte nu bănuia încă nimic; acum trăieşte, în felul său, în mijlocul lumii aventurilor cavalereşti, şi aceasta l-a cucerit; el este îndrăgostit de nebunia stăpînului său şi de asemenea de rolul său; a evoluat uimitor. În ciuda acestui fapt, el este şi rămîne Sancho, din familia Panza, un creştin de viţă veche, bine cunoscut în satul său;

rămîne acelaşi şi ca preaînţelept guvernator, şi chiar şi atunci, ba tocmai atunci cînd nu vrea să o mărite pe Sanchica decît cu un conte. El rămîne Sancho şi numai lui Sancho i se puteau întîmpla toate acestea ; dar faptul că trupul şi sufletul său sînt atît de puternic răscolite, probînd autenticitatea sa neclintită şi specifică, acest fapt îl datoreşte lui don Quijote, *su amo y natural señor*[7]. Experienţa personalităţii lui don Quijote nu este asimilată de nimeni atît de complet şi nici direct prelucrată sub forma unui întreg pur, ca de către Sancho – toţi ceilalţi se minunează sau se înfurie, se înveselesc sau vor să-l vindece : Sancho se transpune în sufletul lui, nebunia şi înţelepciunea lui don Quijote devin productive într-însul ; deşi nu are nici pe departe suficientă raţiune critică pentru a-şi forma şi a exprima în legătură cu stăpînul său o părere sintetică, reuşim totuşi să-l înţelegem cel mai bine pe don Quijote tocmai prin intermediul comportamentului său. Aceasta îl leagă la rîndul său pe don Quijote de el ; Sancho este consolarea şi adversarul lui, creaţia lui şi totuşi altcineva, un semen care se afirmă împotriva lui şi nu lasă ca nebunia sa să-l închidă într-o colivie. Două figuri ce apar împreună, contrastante, comice sau semicomice, iată un motiv foarte vechi, eficient încă şi astăzi peste tot, în farsă, în caricatură, la circ şi în film : lunganul slab şi grăsunul scurt, vicleanul şi prostul, stăpînul şi sluga, nobilul cultivat şi naivul ţărănos şi toate celelalte combinaţii şi încrucişări ce mai apar în diferite ţări şi culturi. Ceea ce a făcut Cervantes din acest motiv este minunat şi unic.

Poate că nu este chiar just să spunem : ceea ce a făcut Cervantes din el. Mai precis ar fi dacă am spune : ceea ce a devenit motivul în mîinile sale. De secole întregi, şi mai ales începînd cu romantismul, s-au citit printre rîndurile operei sale multe lucruri pe care el cu greu le-a bănuit sau intenţionat. Asemenea răstălmăciri şi interpretări forţate ale unui text vechi sînt de multe ori rodnice : o carte ca *Don Quijote* se desprinde de intenţia autorului ei şi duce o viaţă proprie ; ea arată altă faţă fiecărei perioade ce se desfată citind-o. Dar istoricul care încearcă să determine locul ocupat de o operă în cadrul unei evoluţii mai largi trebuie totuşi să înţeleagă, pe cît mai este astăzi posibil, ce a însemnat opera pentru autor şi pentru contemporanii săi. M-am străduit să interpretez cît mai puţin posibil ; am accentuat mai ales, în permanenţă, cît de puţin problematic şi cît de puţin tragic se găseşte în acest text care îmi apare ca un joc senin în variate tonuri, mai ales în tonul realismului cotidian, şi prin aceasta se deosebeşte de pildă de seninătatea de asemenea neproblematică a lui Ariosto ; dar e totuşi un joc. Dacă

7. [Stăpînul său iubit şi din fire.]

m-am străduit deci să interpretez cît mai puţin posibil, simt totuşi că şi ideile mele în legătură cu această carte trec adeseori dincolo de intenţia artistică a lui Cervantes. Indiferent care a fost ea (nu vrem să ne ocupăm aici de problemele esteticii din vremea sa), n-a urmărit cu siguranţă de la început şi în mod conştient crearea unui raport ca cel dintre don Quijote şi Sancho Panza, aşa cum îl vedem în faţa noastră după ce am citit romanul. Cele două figuri au fost mai degrabă la început o viziune şi ceea ce s-a desprins în cele din urmă, din fiecare separat şi din amîndouă împreună, a rezultat treptat, din sute şi sute de idei izolate, din sute de situaţii în care autorul lor le face să ajungă şi faţă de care reacţionează aşa cum dictează inspiraţia momentană, alimentată de continua şi mereu reînnoita imaginaţie a poetului. Apar uneori chiar ciudăţenii şi contradicţii, nu numai în privinţa faptelor, ceea ce s-a observat de multe ori, dar şi în privinţa psihologiei: întorsături ce nu se încadrează în imaginea de ansamblu despre cei doi eroi; ceea ce dovedeşte cît de mult se lasă Cervantes condus de situaţia momentană, de cerinţele fiecărei aventuri; lucru ce se întîmplă, chiar şi mai des, în partea a doua. Cele două personaje, fiecare pentru sine precum şi legătura dintre ele, se formează treptat şi fără intenţie. Bineînţeles că tocmai din această cauză specificul cervantesc, suma experienţelor de viaţă ale lui Cervantes şi bogăţia imaginaţiei sale, se revarsă cu atît mai spontan şi mai abundent în evenimente şi în cele vorbite. „Specificul cervantesc" nu poate fi descris cu cuvinte; voi încerca totuşi să spun cîte ceva despre el, pentru a clarifica forţa şi limitele sale. În primul rînd e ceva spontan senzual; o capacitate energică de a-şi imagina oameni foarte diferiţi în situaţii foarte variate; de a-şi închipui şi de a exprima cu vivacitate gîndurile ce le trec prin cap, simţămintele din inimile lor şi cuvintele ce le vin pe buze. El posedă atît de direct şi de puternic această capacitate, în acelaşi timp atît de independent de orice altă intenţie, încît aproape tot realismul epocilor anterioare pare limitat, convenţional şi tendenţios în comparaţie cu ea. Tot atît de senzuală este capacitatea de a-şi imagina mereu alte combinaţii de oameni şi evenimente – există în acest sens, ce-i drept, tradiţia veche a romanelor de aventuri şi înnoirea lor prin Boiardo şi Ariosto –, dar nimeni înaintea lui n-a transpus în acest joc combinatoric strălucit şi neintenţionat realitatea cotidiană adevărată. Şi apoi el posedă ceva, un „ceva" care ordonează totul, prezentîndu-l într-o anumită lumină „cervantescă". Aici apar dificultăţile. Le-am putea evita, spunînd că acest „ceva" rezidă pur şi simplu în subiect, în însăşi ideea boiernaşului de la ţară care înnebuneşte şi îşi bagă în cap că trebuie să reînvie tradiţia cavalerilor rătăcitori; această temă conferă cărţii unitate şi ţinută. Dar tema (pe care Cervantes a preluat-o de altminteri

dintr-o operă contemporană insignifiantă şi în rest complet lipsită de interes, din *Entremés de los Romances*) ar fi putut să fie tratată şi cu totul altfel – eroul ar fi putut avea cu totul altă înfăţişare decît don Quijote, s-ar fi putut dispensa de Dulcineea şi mai cu seamă de Sancho Panza –, şi apoi ce l-a atras oare atît de mult pe Cervantes la această idee? L-a atras posibilitatea complexităţii şi perspectivei, amestecul de fantastic şi cotidian, caracterul fasonabil, maleabil şi extensibil al subiectului; se puteau introduce în el toate modalităţile artistice şi stilistice. Lumea cea mai variată putea fi înfăţişată într-o lumină care corespundea însăşi firii lui Cervantes. Şi aici ajungem din nou la întrebarea dificilă pe care am pus-o: ce este acel „ceva" care sistematizează totul, prezentîndu-l într-o anumită lumină „cervantescă"?

Nu este o filozofie, nici o tendinţă şi nici măcar tulburătorul simţămînt provocat de nesiguranţa existenţei umane sau de puterea destinului, ca la Montaigne şi Shakespeare. Este o atitudine – o atitudine faţă de lume şi deci şi faţă de obiectele artei sale – în care curajul şi sîngele rece dau tonul. Alături de plăcerea jocului variat există într-însul austeritate şi mîndrie sudică. Asta-l împiedică să ia jocul prea în serios. Cervantes vede, dă formă, îi face plăcere jocul, care trebuie să bucure deci şi pe cititor, într-o manieră cultivată. Dar el nu ia atitudine (cel mult împotriva cărţilor prost scrise); rămîne neutru. Nu se poate sublinia îndeajuns faptul că nu judecă şi nu trage concluzii; procesul nici nu e deschis, întrebările nici nu sînt puse. Nimeni şi nimic (cu excepţia cărţilor şi pieselor proaste) nu este condamnat în această carte: nici Ginés de Pasamonte, nici Roque Guinart, nici Maritornes, nici Zoraida; comportamentul Zoraidei faţă de tatăl ei devine pentru *noi* o problemă morală şi noi încercăm să o dezlegăm, Cervantes însă povesteşte istorioara fără să ne trădeze care sînt gîndurile lui; sau mai bine zis, nu el o povesteşte, ci prizonierul care aprobă, natural, purtarea Zoraidei; şi atîta e de-ajuns. Există, ce-i drept, cîteva caricaturi aici, biscayezul, preotul din castelul ducelui, dueña Rodriguez; dar ele nu răsfrîng o problematică morală şi nici o judecată de principiu. Dar nici nu e dat un model. Am putea în această ordine de idei să ne gîndim la acel hidalgo cu mantia verde, don Diego de Miranda, care în capitolul 16 al cărţii a doua ne descrie felul său cumpătat de viaţă, impresionînd prin aceasta atît de profund pe Sancho. El este cumpătat şi judecă cu înţelegere, găseşte tonul potrivit atît pentru don Quijote, cît şi pentru Sancho, şi anume tonul politeţii binevoitoare, modestă, dar totuşi sigură de sine; încercările sale de a contrazice sau atenua nebunia lui don Quijote sînt prietenoase şi pline de comprehensiune; nu-l putem pune alături de preotul mărginit şi intolerant de la curtea ducelui, aşa cum a făcut Americo Castro, un mare savant spaniol. Don Diego e o figură exemplară pentru clasa sa, pentru varianta

spaniolă a nobilului umanist: *otium cum dignitate*[8]. Dar cu siguranţă nu este mai mult decît atît; el nu e un model absolut. Pentru aceasta e prea precaut şi mediocru şi poate se strecoară un fir de ironie în modul cum prezintă Cervantes felul său de viaţă, cu pasiunea lui pentru vînătoare şi părerile despre înclinaţiile literare ale fiului său; aici Castro poate are dreptate.

Atitudinea lui Cervantes este de aşa natură, încît lumea sa devine un joc în care fiecare figură este îndreptăţită prin simplul fapt că există într-un anumit loc. Singurul care nu are dreptate e don Quijote cu nebunia sa. Şi el e foarte nedrept faţă de cumpătatul şi paşnicul don Diego, pe care Cervantes îl pune *with inspired perversity*, după cum se exprimă Castro, să fie martorul aventurii cu leul. Ar fi exagerat să vrem să găsim aici un elogiu la adresa eroismului aventuros în opoziţie cu precauţia calculată, meschină şi mediocră. Dacă există vreo urmă de ironie în prezentarea lui don Diego, atunci don Quijote e conceput nu în mod ipotetic, ci cu necesitate, şi nu cu o urmă, ci pe de-a-ntregul ridicol. Capitolul începe cu descrierea mîndriei sale absurde din pricina victoriei asupra lui Carrasco travestit în cavaler, urmată de o discuţie referitoare la aceasta cu Sancho. Recitind pasajul, ne vom da seama că în puţine locuri din carte e don Quijote atît de ridiculizat şi din punct de vedere moral ca aici. Nebunesc de bombastică e descrierea pe care şi-o face cînd se prezintă lui don Diego; în această dispoziţie sufletească porneşte la aventura cu leul; dar leul nu se urneşte, ci întoarce spatele lui don Quijote! Iată o curată parodie, şi tot de parodia curată ţin şi amănuntele: rugămintea ca paznicul să-i elibereze o dovadă scrisă asupra vitejiei sale, modul în care întîmpină pe Sancho, schimbarea numelui (de acum înainte vrea să fie numit cavalerul leului) şi multe altele.

Singur don Quijote nu are dreptate, atîta timp cît este nebun; el singur nu are dreptate într-o lume bine orînduită, în care toţi în afară de el îşi au locul lor; şi recunoaşte singur acest lucru, atunci cînd, înainte de moarte, revine la ordinea comună. Este însă într-adevăr lumea bine orînduită? Întrebarea asta nu se pune. Cert e că în lumina nebuniei lui don Quijote, confruntată cu ea, este bine orînduită şi pare chiar un joc senin. Există poate într-însa multe rele, nedreptate şi dezordine. Întîlnim tîrfe, criminali condamnaţi la galere, fete seduse, bandiţi spînzuraţi şi multe altele de soiul ăsta. Dar nu ne tulbură. Apariţia lui don Quijote, care nu îndreaptă nimic şi nu ajută nicăieri, transformă fericirea şi nefericirea într-un joc.

Tema boiernaşului de ţară nebun care vrea să reînvie tradiţia cavalerilor rătăcitori i-a dat lui Cervantes posibilitatea de a prezenta lumea ca un joc,

8. [Tihnă şi demnitate.]

cu acea neutralitatea complexă, perspectivică, ce nu condamnă, nici nu pune măcar întrebări, şi care este o înţelepciune curajoasă. Am putea-o exprima foarte simplu prin cuvintele lui don Quijote citate o dată mai sus : *allá se lo haya cada uno con su pecado, Dios hay en el cielo que no se descuida de castigar al malo, ni de premiar al bueno* ; sau prin cuvintele adresate lui Sancho în capitolul 8 din cartea a 2-a, la sfîrşitul discuţiei despre călugări şi cavaleri : *muchos son los caminos por donde lleva Dios a los suyos al cielo*[9]. Spunînd cu aceasta că, în ultimă instanţă, este vorba de o înţelepciune cucernică. Ea e uşor înrudită cu atitudinea neutră spre care a tins atît de mult Gustave Flaubert şi totuşi complet diferită de ea ; Flaubert a vrut să transforme realitatea prin stil, pentru ca ea să apară aşa cum o vede Dumnezeu, pentru ca orînduirea divină, în măsura în care impietează asupra fragmentului de realitate tratat, să se incarneze în stilul autorului. În concepţia lui Cervantes, un roman bun nu are alt scop decît acela de a fi un amuzament cult, *honesto entretenimiento* ; nimeni n-a exprimat în ultima vreme atît de convingător această idee ca W.J. Entwistle în lucrarea sa despre Cervantes (1940), unde face o frumoasă legătură între termenii *recreation* şi *re-creation* („recreaţie" şi „nouă creaţie"). Lui Cervantes nu i-ar fi trecut prin minte că stilul unui roman, chiar al celui mai bun roman, ar putea dezvălui orînduirea universală. Dar, pe de altă parte, chiar şi pentru el fenomenele realităţii deveniseră greu de cuprins într-o privire de ansamblu, şi nu mai puteau fi sistematizate în mod clar şi tradiţional. În alte părţi din Europa, oamenii începuseră de mult să-şi pună întrebări, să se îndoiască, ba chiar începuseră să construiască ceva nou cu propriile lor forţe spirituale. Dar lucrul acesta nu corespundea nici spiritului din ţara sa, nici propriului său temperament şi nici concepţiei sale despre misiunea unui scriitor. El găseşte ordinea realităţii în joc. Nu mai este drama lui *Jedermann*, în care se poate judeca, pe baza unor norme fixe, ce e bine şi ce e rău ; aşa era încă în *Celestina*. Situaţia nu mai e însă atît de simplă ; Cervantes judecă numai despre probleme care vizează profesiunea sa de scriitor. În ceea ce priveşte restul lumii pămînteşti, cu toţii sîntem păcătoşi ; Dumnezeu va avea grijă ca cele rele să fie pedepsite şi cele bune răsplătite. Aici, pe pămînt, ordinea celor ce nu pot fi cuprinse stă în joc ; oricît ar fi de greu să cuprindem şi să judecăm fenomenele, pentru smintitul cavaler de la Mancha ele devin un vîrtej de confuzii vesele şi distractive.

Aceasta este, după părerea mea, funcţia nebuniei lui don Quijote. În momentul în care tema – plecarea în lume a smintitului hidalgo ce vrea să realizeze idealul lui *caballero andante* – a început să înfierbînte imaginaţia

9. Multe sînt căile pe care Dumnezeu îşi aduce aleşii în ceruri.

lui Cervantes, el a văzut şi imaginea realităţii contemporane, aşa cum ar putea fi reprezentată ea în confruntarea cu o astfel de nebunie ; şi această imagine i-a plăcut, atît din cauza complexităţii, cît şi din cauza voioşiei neutre pe care o răspîndeşte nebunia asupra tuturor lucrurilor ce-i ies în cale. Faptul că e o nebunie eroică şi ideală, că ea lasă loc suficient înţelepciunii şi umanităţii, i-a plăcut, desigur, nu mai puţin. Dar a considera nebunia simbolic şi tragic mi se pare forţat. Se pot face atare interpretări, dar fără bază suficientă în text. O voioşie atît de universală şi complexă, în acelaşi timp lipsită de critică şi neproblematică în reprezentarea realităţii cotidiene, n-a mai fost încercată în Europa ; şi nici nu-mi pot imagina unde şi cînd ar fi putut fi încercată aiurea.

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

XV

Ipocritul

Portretul ipocritului care se găseşte în capitolul „De la mode" din *Caracterele* lui La Bruyère conţine cîteva aluzii polemice la adresa lui *Tartuffe* al lui Molière. Ipocritul, spune La Bruyère chiar de la început, nu vorbeşte despre *ma haire et ma discipline, au contraire ; il passeroit pour ce qu'il est, pour un hypocrite, et il veut passer pour ce qu'il n'est pas, pour un homme dévot : il est vrai qu'il fait en sorte que l'on croit, sans qu'il le dise, qu'il porte une haire et qu'il se donne la discipline*[1]. Apoi critică comportamentul lui Tartuffe în casa lui Orgon :

S'il se trouve bien d'un homme opulent, à qui il a su imposer, dont il est le parasite, et dont il peut tirer de grands secours, il ne cajole point sa femme, il ne lui fait du moins ni avance ni dèclaration ; il s'enfuira, il lui laissera son manteau, s'il n'est aussi sûr d'elle que de lui-même. Il est encore plus éloigné d'employer pour la flatter et pour la séduire le jargon de la dévotion ; ce n'est point par habitude qu'il le parle, mais avec dessein, et selon qu'il lui est utile, et jamais quand il ne serviroit qu'à le rendre très-ridicule... Il ne pense point à profiter de toute sa succession, ni s'attirer une donation générale de tous ses biens, s'il s'agit surtout de les enlever à un fils, le légitime héritier : un homme dévot n'est ni avare, ni violent, ni injuste, ni même intéressé ; Onuphre n'est pas dévot, mais il veut être cru tel, et par une parfaite, quoique fausse imitation de la piété, ménager sourdement ses intérêts : aussi ne se joue-t-il pas à la ligne directe, et il ne s'insinue jamais dans une famille où se trouvent tout à la fois une fille à pourvoir et un fils à etablir ; il y a là des droits trop forts et trop inviolables : on ne les traverse point sans faire de l'éclat (et il l'appréhende), sans qu'une pareille entreprise vienne aux oreilles du Prince, à qui il dérobe sa marche, par la crainte qu'il a d'être découvert et de paroître ce qu'il est. Il en veut

1. Cămaşa mea de pocăinţă şi biciul de flagelare. Dimpotrivă, ar trece drept ce este : un făţarnic, şi dînsul vrea să treacă drept ce nu este : om cucernic ; e adevărat că lasă să se creadă, fără s-o spună, că poartă o cămaşă din păr de capră pentru pocăinţă şi că se biciuieşte.

à la ligne collatérale : on l'attaque plus impunément ; il est la terreur des cousins et des cousines, du neveu et de la nièce, le flatteur et l'ami déclaré de tous les oncles qui ont fait fortune ; il se donne pour l'héritier légitime de tout vieillard qui meurt riche et sans enfants... [2].

Pare că La Bruyère se gîndeşte aici la tipul desăvîrşit, oarecum ideal al ipocritului, care este exclusiv ipocrit şi realizează în mod consecvent, fără nici o slăbiciune sau lacună omenească, cu o vigilenţă neîntreruptă, raţională, planul plăsmuit la rece care face parte din rolul său. Dar Molière nici nu putea avea intenţia de a prezenta pe scenă încarnarea desăvîrşită a adjectivului „ipocrit" ; el avea nevoie pentru scenă de efecte comice puternice, pe care le-a găsit în mod deosebit de spiritual punînd rolul ipocritului pe care îl joacă Tartuffe în opoziţie cu caracterul său natural. Acest individ viguros şi sănătos (*gros et gras, le teint frais, et la bouche vermeille*), cu grozava lui poftă de mîncare (*deux perdrix avec une moitié de gigot en hachis* la o cină) şi celelalte necesităţi carnale nu mai puţin dezvoltate, nu are cîtuşi de puţin talentul pentru cucernicie, fie ea chiar şi una simulată ; de sub blana de leu, măgarul îşi scoate mereu capul ; el îşi joacă foarte prost rolul, exagerîndu-l

2. Dacă e în bune relaţii cu un om care are toate din belşug, pe care a reuşit să-l amăgească, al cărui parazit a ajuns şi de pe urma căruia poate să tragă mari foloase, Onuphre nu-i măguleşte soţia, nu-i dă nici un fel de avansuri şi nici nu-i face declaraţii ; mai curînd va fugi şi o va lăsa în plata Domnului dacă nu va fi tot atît de sigur de dînsa ca de el însuşi ; nici nu se va gîndi să întrebuinţeze, ca s-o măgulească şi s-o seducă, jargonul falsei cucernicii ; nu din obişnuinţă vorbeşte graiul acesta, ci cu un scop, în măsura în care îi este de folos, şi niciodată cînd nu i-ar servi la altceva decît să-l facă grozav de caraghios... Nu se gîndeşte să profite de întreaga lui moştenire, nici să se aleagă cu donaţia generală a tuturor bunurilor lui, mai ales cînd este vorba să păgubească un fiu, moştenitorul legitim. Un om evlavios nu este nici zgîrcit, nici violent, nici nedrept, nici măcar interesat. Onuphre nu este un evlavios, dar ţine să fie crezut ca atare şi printr-o desăvîrşită, deşi falsă imitare a pietăţii, ţine să-şi slujească în taină interesele ; de aceea, nu se atinge de moştenitorii direcţi şi nu se strecoară niciodată într-o familie în care se află deopotrivă o fată care are nevoie de zestre şi un fiu care trebuie căpătuit ; aici sînt în joc drepturi prea puternice şi de neatins ; nu le poţi uzurpa fără scandal – şi se teme de el ; o asemenea ispravă ar ajunge la urechile suveranului, de care îşi ascunde purtarea, de teama de a fi dat în vileag şi de a se arăta aşa cum este. A pus gînd rău liniei colaterale, pe care poţi s-o ataci cu mai mulţi sorţi de-a ieşi basma curată. E spaima verişorilor şi a verişoarelor, a nepotului şi a nepoatei, linguşitorul şi prietenul declarat al tuturor unchilor care s-au îmbogăţit ; se dă drept moştenitorul legitim al oricărui bătrîn care are să moară bogat şi fără copii...

în mod absurd, şi pierde controlul asupra sa de îndată ce simţurile îi sînt excitate; intrigile sale sînt stîngace şi prosteşti şi în afară de Orgon şi de mama lui nu se prinde nimeni în laţul său, nici măcar o clipă, nici celelalte personaje din piesă şi nici spectatorii. Tartuffe nu este tocmai personificarea unui făţarnic inteligent şi stăpînit, ci un individ necioplit, cu pofte vii şi brutale, care încearcă să mimeze atitudinea promiţătoare de succes a făţarnicului, deşi nu i se potriveşte deloc şi este în contradicţie cu tot felul său de a fi exterior şi interior; şi tocmai în aceasta rezidă comicul copleşitor. Criticii din secolul al XVII-lea care, întocmai ca La Bruyère, considerau drept probabil numai ceea ce era raţional inteligibil, şi-au putut pune întrebarea cum e cu putinţă ca numai Orgon şi doamna Pernelle să-i cadă în cursă; dar experienţa arată că şi cea mai stîngace înşelătorie şi cea mai stupidă seducţie sînt uneori încununate de succes atunci cînd flatează obiceiurile şi instinctele celor seduşi şi înşelaţi şi satisfac dorinţele lor nemărturisite. Dorinţa cea mai instinctivă şi cea mai ascunsă a lui Orgon, pe care şi-o poate satisface tocmai dîndu-se cu trup şi suflet lui Tartuffe, este sadismul tiranului domestic; ceea ce n-ar îndrăzni niciodată fără justificarea cucerniciei, căci el e tot atît de sentimental şi nesigur, pe cît e de coleric, acest lucru îl poate realiza acum cu conştiinţa curată: *faire enrager le monde est ma plus grande joie*[3]! (III, 7; şi încă IV, 3: *je porte en ce contrat de quoi vous faire rire*[4]); de dragul satisfacerii necesităţii instinctive de a tiraniza şi chinui pe cei din jurul lui, necesitate ce i-o procură Tartuffe, el îl iubeşte şi se lasă prins în mreje de acesta; astfel, puterea lui de judecată, care nici aşa nu e prea grozavă, e slăbită; un proces psihologic similar se petrece cu doamna Pernelle. Şi e din nou extrem de spiritual felul cum întrebuinţează Molière aici tocmai cucernicia pentru a înlătura obstacolele ce stau în calea dezvoltării libere a sadismului lui Orgon.

Vedem şi aici, ca şi în multe alte piese ale lui Molière, că el tipizează mult mai puţin şi concepe realitatea mult mai individual decît majoritatea moraliştilor din secolul său. Molière nu ne-a prezentat „avarul", ci un monoman bătrîn şi bolnăvicios bine determinat; nici „mizantropul", ci un tînăr fanatic de sincer, neînduplecat şi pătruns de propriile sale păreri, din cea mai înaltă societate, care judecă întreaga lume şi o găseşte nedemnă de el; şi nici „ipohondrul", ci un tiran domestic înstărit, solid, sănătos, coleric, care îşi uită mereu rolul de bolnav. Şi totuşi Molière se integrează deplin, după cum simte oricine, în secolul său moralist şi tipizant; căci el caută realul individual numai de dragul ridicolului său, iar ridicolul înseamnă

3. Eu vreau cu dinadinsul să-i fac să turbe-n spume.
4. În foaia asta, vezi tu, ţi-aduc o bucurie.

pentru el abatere de la mijlociu şi obişnuit ; un om care trebuie luat în serios ar fi „tipic" şi pentru el. El caută efecte teatrale, geniul său e mai vivace şi se mişcă mai liber ; tehnica în peniţă a lui La Bruyère, care compune tipul moral pur numai din mărunte însuşiri şi anecdote, este inutilizabilă pentru scenă ; căci aceasta are nevoie de efecte puternice şi de mai multă unitate în concret şi viu decît în tipic şi abstract ; dar atitudinea moralistă rămîne în esenţă aceeaşi.

O altă critică, nu mai puţin revelatoare, la adresa lui Molière, se găseşte în cîteva renumite versuri ale lui Boileau din *Art poétique* (3, 391-405) :

Etudiez la Cour, et connoissez la Ville ;
L'une et l'autre est toujours en modèles fertile.
C'est par là que Molière, illustrant ses écrits,
Peut-être de son art eût remporté le prix,
Si, moins ami du peuple, en ses doctes peintures,
Il n'eût point fait souvent grimacer ses figures,
Quitté, pour le bouffon, l'agréable et le fin,
Et sans honte à Térence allié Tabarin.
Dans ce sac ridicule, où Scapin s'enveloppe,
Je ne reconnois plus l'auteur du Misanthrope.
Le Comique, ennemi des soupirs et des pleurs,
N'admet point en ses vers de tragiques douleurs ;
Mais son emploi n'est pas d'aller dans une place
De mots sales et bas charmer la populace.
Il faut que ses acteurs badinent noblement...[5]

În felul ei, această critică este pe deplin îndreptăţită ; deoarece Boileau admira în fond foarte mult pe Molière, ea este chiar blîndă şi rezervată. Căci gesturile şi cuvintele de farsă, trucurile scenice nu se găsesc numai în farsele propriu-zise în care se încadrează *Les fourberies de Scapin* citată de Boileau, ci pătrund şi în comediile sociale ; în *Tartuffe* de pildă, scena dintre Orgon - Dorine - Marianne (II, 2), în care Orgon e gata să dea o palmă

5. Tu studiază curtea şi viaţa din cetate ; / în pilde amîndouă sînt putred de bogate./ Chiar Molière acolo eroii şi-a aflat,/ şi poate că prin arta-i mai mult s-ar fi-nălţat,/ de nu plăcea mulţimii,-n măiestrele-i picturi,/ n-ar fi făcut eroii atîtea strîmbături/ şi n-ar fi pus în scenă pe-acel bufon obscen,/ alături de Terenţiu pe tîmpul Tabarin./ În sacul lui ridicol, unde Scapin s-a-nchis,/ nu recunosc poetul ce *Mizantropu*-a scris./ Dar comicul nu cere nici lacrimi, nici suspine,/ n-are nevoie-n versuri de tragice destine ; / căci rostul nu-i să meargă în piaţă să cuvinte,/ prin vorbele-i murdare mulţimea să o-nşînte : / actorii cu nobleţă pe scenă de glumesc...

Dorinei dacă îl va mai întrerupe încă o dată, are un efect pur de farsă, şi aproape şi mai valabil este acest lucru pentru scena în care Orgon şi Tartuffe cad amîndoi în genunchi (III, 6). Chiar şi *Le Misanthrope*, citat de Boileau ca model de comedie socială, şi de fapt comedia cea mai unitară a lui Molière în tonalitatea ei socială nobilă, conţine o mică scenă de farsă, şi anume apariţia lui Dubois, servitorul lui Alceste (IV, 4). Molière n-a renunţat niciodată la efectele ce i le oferea stăpînirea perfectă a tehnicii farselor şi poate că ideile lui cele mai geniale sînt cele care i-au permis să introducă asemenea comic de situaţie, iniţial pur mecanic, clovnesc, în sensul şi viaţa conflictelor sale. Intenţia *de faire rire les honnêtes gens sans personnages ridicules*[6], care începînd cu comediile lui Corneille ajunsese să fie ambiţia propriu-zisă a teatrului comic francez, n-a făcut niciodată din Molière un purist al stilului. Cine a văzut piesele sale bine jucate sau dispune de suficientă fantezie ca să-şi imagineze în timpul lecturii jocul scenic ştie că efectele groteşti şi de farsă sînt presărate peste tot, chiar şi în comediile nobile, chiar şi în *Le Misanthrope* ; actorii cu vervă şi fantezie scenică găsesc pretutindeni ocazia să concretizeze asemenea posibilităţi şi chiar şi să le improvizeze ; Molière însuşi, care era un excelent actor, a folosit în timp ce juca toate ocaziile pentru a interveni cu poante groteşti. Bineînţeles, efectele de farsă nu se limitează numai la personajele din popor, la care se referă aici exclusiv Boileau ; el face din reprezentanţii tuturor claselor sociale obiectul unor asemenea *lazzi* şi în disputa din jurul piesei *L'École des femmes* Molière se laudă de-a dreptul de a fi introdus un *marquis ridicule*, ba chiar de a-i fi atribuit rolul pe care îl juca odinioară figura bufonă a servitorului comic :

Le marquis aujourd'hui est le plaisant de la comédie ; et comme, dans toutes les comédies anciennes, on voit toujours un valet bouffon qui fait rire les auditeurs, de même, dans toutes nos pièces de maintenant, il faut toujours un marquis ridicule qui divertisse la compagnie[7] (*L'Impromptu de Versailles*, scena 1).

Aceasta e de fapt o îndrăzneaţă exagerare polemică născută din situaţia de moment, dar ea trădează totuşi intenţia pe care Molière a şi realizat-o, de a da formă grotescă ridicolului oricui, fără să se limiteze la tipurile comice din clasele de jos. Boileau în schimb cere în critica sa o stratificare tripartită

6. A-i face să rîdă pe oamenii de lume, fără (a folosi) personaje ridicole.
7. Marchizul e astăzi caraghiosul comediei. După cum în toate vechile comedii apare totdeauna un valet bufon care face lumea să rîdă, tot astfel, în toate piesele noastre de-acum, e nevoie de un marchiz ridicol pe seama căruia să se desfăteze societatea.

strictă a nivelurilor stilistice, inspirată de modelele antice; el numeşte în primul rînd sublim stilul tragediei; apoi mijlociu pe cel al comediei sociale, unde e vorba de *honnêtes gens*, care trebuie să fie destinată acestor *honnêtes gens* şi în care actorii *badinent noblement*; şi în sfîrşit umil stilul farsei populare, unde domină atît în evenimente, cît şi în limbaj *le bouffon* şi pe care Boileau îl dispreţuieşte profund, dacă nu pentru altceva, cel puţin din cauza acelor *mots sales et bas* ce încîntă plebea; el reproşează lui Molière – foarte blînd, după cum am văzut – că a amestecat stilul mijlociu cu cel umil.

Ceea ce ne interesează mai mult în această critică a lui Boileau este concepţia sa despre popor. E evident că el nu-şi poate imagina alte tipuri populare decît cele grotesc-comice, cel puţin nu ca obiect al imitaţiei artistice. *La cour et la ville* înseamnă pentru secolul al XVII-lea cam ceea ce în ziua de astăzi am denumi societatea cultă sau „publicul"; el se compunea din nobilimea de la curte, anturajul regelui, *la cour*, şi marea burghezie pariziană, *la ville*, care aparţinea deja în mare măsură nobilimii funcţionăreşti (*noblesse de robe*) sau căuta să i se integreze prin cumpărarea de funcţii; aceasta este pătura din care fac parte Boileau însuşi şi marea majoritate a capetelor eminente ale secolului. *La cour et la ville* e expresia cea mai uzitată pentru cercurile conducătoare ale naţiunii, scurt timp înaintea şi în timpul lui Ludovic al XIV-lea, dar mai ales denumirea cea mai obişnuită pentru acei cărora li se adresau operele literare; şi ea stă în opoziţie cu *le peuple*, nu numai aici, ci şi cu alte ocazii adeseori, de pildă în disputele cu privire la uzul just al limbii. *La cour et la ville*, spune Boileau, trebuie studiate pentru a găsi stilul mijlociu, tonalitatea comediei nobile, şi pentru a ne feri de *bouffon*, de grimasele poporului; Boileau pare să nu considere cu putinţă alte imagini despre popor şi viaţa sa. Ceea ce arată clar limitele opoziţiei sale faţă de Molière, după cum mai sus s-au văzut limitele opoziţiei dintre Molière şi La Bruyère. Molière a întrebuinţat, ce-i drept, efecte de farsă şi în comediile sale elegante, el a caricaturizat chiar grotesc şi la modul farsei personaje din societatea cultă; dar şi el cunoaşte poporul numai ca *personnages ridicules*.

Arta lui Molière poate fi considerată culmea acelui realism ce putea încă să placă în literatura franceză clasică deplin dezvoltată din epoca lui Ludovic al XIV-lea. El a fixat limitele a ceea ce era posibil în vremea aceea; nu s-a încadrat complet în tendinţa dominantă atunci de a crea tipuri psihologice, dar şi pentru el originalul şi caracteristicul consistă totdeauna în ridicol şi extravagant. Molière n-a evitat elementele de farsă şi grotesc, dar despre o adevărată prezentare a vieţii păturilor populare, chiar cînd la baza ei stă o concepţie atît de aristocratic-dispreţuitoare precum la Shakespeare, poate fi tot atît de puţin vorba la el ca şi la Boileau. Toate subretele şi toţi

valeţii săi, ţăranii şi ţărăncile, ba chiar şi negustorii, notarii, medicii şi farmaciştii nu sînt decît caricaturi şi numai în cadrul unei case mari-burgheze sau aristocratice personalul casnic, mai ales cel feminin, reprezintă uneori vocea bunului-simţ robust; dar acţiunile lor se leagă totdeauna de problemele stăpînilor şi niciodată de propria lor viaţă. Orice urmă de politică, de critică socială sau economică sau de analiză a bazelor politice, sociale, economice ale vieţii lipseşte; critica moravurilor e la el pur moralistă; considerînd structura existentă a societăţii ca fiind dată, presupune îndreptăţită durata şi valabilitatea ei generală şi biciuieşte ca ridicole extravaganţele care survin în cadrul ei. În această privinţă, Molière rămîne chiar în urma lui La Bruyère, a cărui putere de redare era mai redusă, dar care avea o concepţie etică mai serioasă; deoarece, cu toate că nici el nu purcede la critica structurii vieţii sociale, dar scrie totuşi spre sfîrşitul secolului, cînd strălucirea marelui rege nu mai era chiar atît de vie, La Bruyère a devenit conştient de limitele impuse artei literare, dînd expresie în anumite părţi ale operei sale acestei conştiinţe; cu atît mai eficient, cu cît simţim că trece sub tăcere mai mult decît dezvăluie. *Un homme né Chrétien et François* – scrie el spre sfîrşitul capitolului „Des ouvrages de l'esprit" – *se trouve contraint dans la satire; les grands sujets lui sont défendus...* [8] Şi în această ordine de idei aş vrea să citez şi pasajul cunoscut, deosebit de impresionant, asupra ţăranilor, care se găseşte în capitolul „De l'homme" (paragr. 128 din ed. *Grands Écrivains*):

L'on voit certains animaux farouches, des mâles et des femelles, répandus par la campagne, noirs, livides et tout brûlés du soleil, attachés à la terre qu'ils fouillent et qu'ils remuent avec une opiniâtreté invincible; ils ont comme une voix articulée, et quand ils se lèvent sur leurs pieds, ils montrent une face humaine, et en effet ils sont des hommes. Ils se retirent la nuit dans des tanières, où ils vivent de pain noir, d'eau et de racines; ils épargnet aux autres hommes la peine de semer, de labourer et de recueillir pour vivre, et méritent ainsi de ne pas manquer de ce pain qu'ils ont semé[9].

8. Un om, creştin şi francez de obîrşie, se vede constrîns la satiră; temele mari îi sînt interzise...
9. Vezi anumite animale sălbatice, masculi şi femele, răspîndite pe cîmp, negre, înveneţite şi tare pîrlite de soare, legate de pămîntul pe care îl răscolesc şi-l răvăşesc cu o dîrzenie de nebiruit; au ca un fel de glas articulat şi cînd se ridică în picioare arată un chip omenesc. Şi, într-adevăr, sînt oameni. Noaptea se retrag în nişte vizuini, în care trăiesc cu pîine neagră, cu apă şi cu rădăcini; ei îi cruţă pe ceilalţi oameni de osteneala de a ara, de a semăna şi de a recolta, ca să trăiască, şi merită astfel să nu simtă lipsa pîinii pe care au semănat-o.

Deşi acest pasaj important nu-şi dezminte secolul în primul rînd datorită pregnanţei sale moraliste, am putea totuşi spune că e unic în beletristica timpului; idei de acest fel nu găsim nici la Molière, nici la Boileau, şi ambii s-ar abţine să le exprime; aceste idei depăşesc limitele a ceea ce Boileau numeşte *l'agréable et le fin*; fireşte, nu fiindcă sînt subiecte mari, *de grands sujets*, căci conform concepţiei de atunci nu erau mari, ci fiindcă printr-o tratare mult prea concretă şi serioasă dau unui subiect cotidian şi contemporan mai multă greutate decît i se cuvine din punct de vedere estetic. Nici satiricului, sau în genere moralistului, nu i se interzic de fapt subiectele mari; La Bruyère însuşi a scris capitole ce tratează despre monarh şi despre stat, despre om, despre liber-cugetători; de aceea nici în pasajul citat mai sus (*un homme né Chrétien et François*) n-a apărut conştiinţa principială a limitelor literaturii sale, ci numai o critică discretă la adresa prietenului şi susţinătorului său Boileau – o interpretare demnă de a fi luată în considerare şi uşor de apărat, pe care eu o consider totuşi unilaterală; aşa cum cunoaştem natura şi temperamentul lui La Bruyère, care nu era, ce-i drept, deloc revoluţionar, dar totuşi mai adînc critic şi mai înclinat să analizeze temeinic problemele sociale, aş spune că el se gîndea şi la sine însuşi, şi la situaţia politică şi estetică generală, o situaţie care îi permitea să trateze subiectele mari, dar numai pînă cînd se ciocnea de un zid insurmontabil (*il les entame parfois et se détourne ensuite...* [10]); se putea ocupa de ele numai la un înalt nivel de generalitate, ca moralist; să trateze însă cu deplină libertate structura lor concretă, actuală, îi era interzis atît din motive politice, cît şi din motive estetice, aceste două categorii de motive fiind strîns legate între ele.

La Molière, aluziile politice de actualitate sînt extrem de rare, iar acolo unde apar, sînt discret indicate ca ceva nepotrivit, care se aminteşte doar cu grijă sau mai bine se parafrazează. În *Tartuffe* e clar că Orgon era, pe timpul Frondei, de partea curţii:

> *Nos troubles l'avaient mis sur le pied d'homme sage,*
> *Et pour servir son prince, il montra du courage...* [11] (I, 2).

Nu mai puţin discret se menţionează faptul că el a acceptat totuşi să păstreze în taină hîrtiile unui personaj compromis care îi era prieten, atunci cînd acesta a trebuit să fugă. Cu aceeaşi discreţie se vorbeşte şi despre tot ceea ce se referă la probleme profesionale şi economice. Am arătat mai sus că în

10. Se apucă uneori de ele, dar se întoarce după aceea...
11. Şi doar trecea în lume drept cap întreg, cu scaun; / cînd cu răscoala Frondei, cu-atîta-nţelepciune,/ ştiuse pentru rege tot sufletul a-şi pune.

piesele lui Molière (exact ca în întreaga literatură a vremii sale) nu numai ţăranii şi celelalte tipuri din poporul de rînd, ci şi negustorii, notarii, medicii şi farmaciştii apar exclusiv sub unghi comic. Aceasta se explică prin faptul că idealul social al epocii pretindea unui *honnête homme* o instrucţiune şi o preocupare cu caracter cît mai general; societatea era potrivnică oricărei specializări, chiar dacă era vorba de poet sau de savant; cine voia să se bucure de consideraţie socială nu trebuia să lase să transpară sursele veniturilor sale şi specialitatea sa profesională, dacă avea una; în caz contrar era considerat pedant, extravagant şi ridicol; nu puteau fi arătate decît aptitudini care puteau trece drept diletantisme elegante şi care adjuceau în societate un divertisment uşor şi plăcut. Să menţionăm aici că aceasta a avut uneori ca rezultat faptul că şi lucruri dificile şi importante erau prezentate într-o formă exemplar de simplă, elegantă şi nepedantă şi că limba franceză a ajuns astfel la o claritate şi universalitate fără asemuire. Dar specializarea profesională devenea în acest fel imposibilă din punct de vedere social şi estetic, fiind obiect al imitaţiei literare doar în categoria grotescului. Bineînţeles că şi tradiţia farsei şi-a adus în acest sens contribuţia, dar aceasta nu explică încă de ce modul grotesc de a concepe omul care exercită o profesiune s-a menţinut atît de general şi fără excepţie chiar şi în noul gen al comediei sociale nobile, de nivel statistic mijlociu.

Putem face şi o probă contrară. Un mare număr din comediile lui Molière se petrec în cercurile burgheziei înalte, de pildă *L'Avare*, *Le Bourgeois gentilhomme*, *Les Femmes savantes*, *Le Malade imaginaire*. În toate aceste case domneşte bunăstarea, dar în nici una nu se vorbeşte despre profesiune sau despre vreo activitate economică productivă. Nu ni se spune în ce fel a ajuns Harpagon, avarul, în posesia averii sale – poate a moştenit-o – şi unica afacere menţionată, împrumutul cămătăresc, este grotescă, generală şi atemporală şi afară de aceasta nu e productivă, ci reprezintă investiţiile unui rentier. Nu aflăm profesiunea nici unuia din aceşti burghezi; toţi sînt probabil rentieri. O singură dată se pomeneşte de originea averii, şi anume în *Le Bourgeois gentilhomme*, cînd doamna Jourdain reproşează soţului ei: *Descendons-nous tous deux que de bonne bourgeoisie ?... Et votre père n'était-il pas marchand aussi bien que le mien ?...* [12]. Şi despre fiica ei spune: *...ses deux grands-pères vendaient du drap auprès de la porte Saint-Innocent* [13]. Dar aceste indicii nu au alt scop decît să scoată şi mai bine în evidenţă nebunia ridicolă a soţului ei; domnul Jourdain e un parvenit

12. Doar amîndoi ne tragem din cinstite familii burgheze... Tatăl dumitale nu era negustor, ca şi-al meu?

13. ...amîndoi bunicii ei vindeau postav lîngă poarta Saint-Innocent.

incult care înţelege greşit idealul social al epocii sale şi încearcă să urce scara socială prin mijloace improprii; în loc de a încerca să devină un *honnête homme* cult din marea burghezie, el comite cea mai mare greşeală socială ce putea fi comisă pe vremea aceea: să pară ceea ce nu este: un nobil, un *gentilhomme*. Lucru clar dacă ne gîndim la Cléonte care aspiră să-i devină ginere şi pe care Molière îl opune domnului Jourdain ca model al unui *honnête homme* de origine burgheză. Cînd Cléonte face cererea în căsătorie, domnul Jourdain îl întreabă dacă este *gentilhomme* şi capătă următorul răspuns:

Monsieur, la plupart des gens, sur cette question, n'hésitent pas beaucoup; on tranche le mot aisément. Ce nom ne fait aucun scrupule à prendre, et l'usage aujourd'hui semble en autoriser le vol. Pour moi, je vous l'avoue, j'ai les sentiments, sur cette matière, un peu plus délicats. Je trouve que toute imposture est indigne d'un honnête homme, et qu'il y a de la lâcheté a déguiser ce que le ciel nous a fait naître, à se parer au monde d'un titre dérobé, à se vouloir donner pour ce qu'on n'est pas. Je suis né de parents, sans doute, qui ont tenu des charges honorables; je me suis acquis, dans les armes, l'honneur de six ans de service, et je me trouve assez de bien pour tenir dans le monde un rang assez passable; mais, avec tout cela, je ne veux point me donner un nom où d'autres, en ma place, croiraient pouvoir prétendre; et je vous dirait franchement que je suis point gentilhomme[14].

Aşa arată deci un tînăr burghez cu conştiinţă de clasă, un *honnête homme* ce-şi cunoaşte locul în societate şi repudiază arivismul nobilitar căruia îi cad robi astfel de *parvenus* ca domnul Jourdain (care s-au îmbogăţit abia în a doua generaţie şi al căror tată era încă postăvar). Dar el este tot atît de departe şi de popor, şi de o profesiune concretă. Nici o aluzie de pildă la faptul că familia sa s-ar bucura de vază în industria mătăsii sau în comerţul

14. Domnule, la această întrebare, cei mai mulţi oameni răspund la repezeală. Le vine uşor să-şi ia titlul acesta şi, dat fiind obiceiul, nimeni nu-şi mai face vreun fel de scrupule, hoţia aceasta s-a întins. În ceea ce mă priveşte, găsesc lucrul acesta ceva mai gingaş. Cred că orice înşelătorie e nedemnă de un om cinstit şi că este o ticăloşie să ne ascundem starea în care ne-am născut, să ne fălim în ochii lumii cu un titlu pe care l-am furat, să ne dăm drept ceea ce nu sîntem. Sînt născut din oameni cu îndeletniciri onorabile, am slujit cu cinste şase ani în oastea ţării şi am destulă avere ca să mă bucur în lume de un rang destul de bun; dar nu vreau să-mi dau un titlu pe care alţii, în situaţia mea fiind, se cred îndreptăţiţi să-l poarte; de aceea am să vă spun pe şleau: nu sînt gentilom!

cu vinuri. Dimpotrivă, *ils ont tenu des charges honorables*, ceea ce înseamnă că şi-au cumpărat funcţii care îi înalţă în pătura intermediară, *de la robe*; el însuşi a fost timp de şase ani ofiţer; şi este îndeajuns de bogat *pour tenir dans le monde un rang assez passable*. Acest tînăr habar n-are de ideile economice, de burghezia productivă; dimpotrivă, tinde să se îndepărteze de ele. Burghezia este pentru el, ca şi blazonul pentru un tînăr nobil, numai *un rang qu'on tient dans le monde*; va cumpăra şi el, asemenea părinţilor săi, o *charge honorable* sau o va moşteni. (Ideile acestea sînt preluate aproape textual dintr-o mai veche lucrare a mea, *Das französische Publikum des 17. Jahrhunderts*, München, 1933, 40-42; şi în restul acestui capitol voi recurge încă adesea la această lucrare.)

După cum am văzut, Molière nu s-a sfiit să întrebuinţeze în comediile sale cu caracter social înalt elemente de farsă, dar el evită de-a dreptul să concretizeze în mod realist sau chiar să aprofundeze critic situaţia politică şi economică a mediului în care trăiesc personajele sale; el este mai degrabă dispus să introducă grotescul în stilul mijlociu decît să facă loc caracterului serios şi realist prin excelenţă al vieţii economico-politice. Realismul său, în măsura în care are o latură serioasă şi problematică, se limitează la elementul psihologic-moralist; pentru a ne da mai bine seama de aceasta, să ne amintim de felul în care descrie Balzac, la începutul romanului *Eugénie Grandet*, modul cum a luat naştere averea familiei Grandet, descriere ce îmbrăţişează întreaga istorie a Franţei, din 1789 pînă la Restauraţie, şi să o comparăm cu desăvîrşita lipsă de determinare concretă şi istorică a situaţiei economice a lui Harpagon. Să nu se obiecteze că Molière n-a avut în cadrul unei comedii loc suficient pentru o descriere ca cea a lui Balzac; şi scena ar fi permis prezentarea, în locul lui Harpagon, a unui mare negustor sau a unui financiar contemporan în mijlocul afacerilor sale; dar asemenea lucru apare abia după perioada clasică, la Dancourt întru cîtva sau la Lesage, şi chiar şi aici fără o serioasă problematică economică şi istorică.

Constatările făcute pînă acum în legătură cu limitele realismului se referă în întregime la stilul mijlociu al comediei şi al satirei; ele sînt cu mult mai rigide în domeniul stilului sublim, în tragedie. În acea vreme, separarea tragicului de datele vieţii cotidiene şi uman creaturale s-a efectuat mai radical ca niciodată înainte, mai radical chiar decît în epoca al cărei stil a servit de model, în Antichitatea greco-romană. Corneille şi-a dat încă uneori seama cît de departe a mers gustul epocii în această direcţie faţă de cerinţele tradiţiei antice. În teatrul tragic francez nu au ce căuta nici faptele cotidiene şi nici latura creaturală a personajelor; apare acum un tip de personaj tragic complet străin Antichităţii. Pentru a da o imagine concretă, aleg cîteva modele stilistice care provin din tragediile lui Racine *Bérénice* şi *Esther*.

Există însă exemple asemănătoare în toate operele tragice ale timpului, chiar dacă ating numai la Racine o asemenea desăvîrşire formală.

La începutul tragediei *Bérénice*, sîntem introduşi într-o cameră din palatul imperial:

...La pompe de ces lieux,
Je le vois bien, Arsace, est nouvelle à tes yeux.
Souvent ce cabinet, superbe et solitaire,
Des secrets de Titus est le dépositaire.
C'est ici quelquefois qu'il se cache à sa cour... [15]

Acestei descrieri îi corespunde modul cum se exprimă împăratul cînd simte nevoia de singurătate:

Paulin, qu'on vous laisse avec moi [16] (II, 1);

sau

Que l'on me laisse [17] (IV, 3);

sau, cînd vrea să vorbească cu cineva:

Titus: *A-t-on vu de ma part le roi de Comagène ?*
Sait-il que je l'attends ?
...
Paulin: *De vos ordres, seigneur, j'ai dit qu'on l'avertisse.*
Titus: *Il suffit...* [18] (II, 1).

Cînd Titus dă regelui Antiochus misiunea de a o însoţi pe regina Bérénice în călătorie, se exprimă astfel:

Vous, que l'amitié seule attache sur ses pas,
Prince, dans son malheur ne l'abandonnez pas :
Que l'Orient vous voie arriver à sa suite ;

15. ...Luxul din aceste locuri,/ văd bine, Arsace, e un lucru nou pentru privirile tale./ Adeseori această încăpere, fastuoasă şi solitară,/ e depozitara secretelor lui Titus./ Aici se-ascunde el, uneori, de curtea sa...
16. Paulin, să fiu lăsat cu tine.
17. Să fiu lăsat singur.
18. Titus: L-a văzut cineva din parte-mi pe regele Comagenei?/ Ştie că-l aştept?
Paulin: ...Am spus să fie informat, sire, de ordinele voastre.
Titus: E de ajuns...

Que ce soit un triomphe, et non pas une fuite ;
Qu'une amitié si belle ait d'éternels liens ;
Que mon nom soit toujours dans tous vos entretiens.
Pour rendre vos États plus voisins l'un de l'autre,
L'Euphrate bornera son empire el le vôtre.
Je sais que le sénat, tout plein de votre nom,
D'une commune voix confirmera ce don.
Je joins la Cilicie à votre Comagène... [19]

Din cuvintele lui Antiochus citez :

Titus m'accable ici du poids de sa grandeur :
Tout disparaît dans Rome auprès de sa splendeur ;
Mais, quoique l'Orient soit plein de sa mémoire,
Bérénice y verra des traces de ma gloire [20] (III, 1 şi 2).

Prezentarea regelui în prologul la *Esther* e prea lungă pentru a fi reprodusă aici şi chiar din descrierea felului în care sclavii au căutat o soţie pentru rege şi modul cum el a ales-o, descriere făcută de Esther în scena întîi, voi reproduce doar cîteva probe :

De l'Inde à l'Hellespont ses esclaves coururent :
Les filles de l'Égypte à Suse comparurent ;
Celles même du Parthe et du Scythe indompté
Y briguèrent le sceptre offert à la beauté [21].

Şi mai încolo :

---

19. Voi, pe care numai prietenia vă leagă de paşii săi,/ nu o părăsiţi, prinţe, în nenorocirea ei : / să vă vadă Orientul sosind pe urma ei ; / să fie un triumf şi nu o fugă ; / să aibă legături eterne o prietenie atît de frumoasă ; / să fie numele meu mereu în convorbirile voastre./ Pentru a face ca statele voastre să se învecineze mai mult,/ Eufratul va fi fruntarul imperiului său, ca şi al vostru./ Ştiu că senatul, plin de-al vostru nume,/ va confirma într-un glas acest dar./ Adaug Cilicia la Comagene a voastră...
20. Titus mă covîrşeşte aci cu greutatea măreţiei lui ; / totul e umbrit în Roma de splendoarea lui ; / dar, deşi Orientul îi păstrează peste tot amintirea,/ Berenice va vedea într-însul urme ale gloriei mele...
21. Sclavii săi au alergat din India în Helespont : / fiicele Egiptului la Suza au apărut ; / chiar cele din Parţia şi din neînfricata Sciţie/ s-au avîntat spre sceptrul oferit frumuseţii.

Il m'observa longtemps dans un sombre silence ;
Et le ciel qui pour moi fit pencher la balance,
Dans ce temps-là, sans doute, agissait sur son coeur.
Enfin, avec des yeux où régnait la douceur,
Soyez reine, dit-il... [22]

Orice lector al lui Racine îşi aminteşte scena în care Esther apare nechemată în faţa regelui :

Assuérus : *Sans mon ordre on porte ici ses pas !*
Quel mortel insolent vient chercher le trépas ?
Gardes... C'est vous, Esther ? Quoi ! sans être attendue ?
Esther : *Mes filles, soutenez votre reine éperdue :*
Je me meurs... (Elle tombe évanouie).
Assuérus : *Dieux puissants ! quelle étrange pâleur*
De son teint tout à coup efface la couleur !
Esther, que craignez-vous ? Suis-je pas votre frère ?
Est-ce pour vous qu'est fait un ordre si sévère ?
Vivez : le sceptre d'or que vous tend cette main
Pour vous de ma clémence est un gage certain.
Esther : *Seigneur, je n'ai jamais contemplé qu'avec crainte*
L'auguste majesté sur votre front empreinte ;
Jugez comment ce front irrité contre moi
Dans mon âme troublée a dû jeter d'effroi :
Sur ce trône sacré qu'environne la foudre
J'ai cru vous voir tout prêt à me réduire en poudre.
Hélas ! sans frissonner, quel coeur audacieux
Soutiendrait les éclairs qui partaient de vos yeux ?
Ainsi du Dieu vivant la colère étincelle...
...
Assuérus : *Calmez, reine, calmez la frayeur qui vous presse.*
Du coeur d'Assuérus souveraine maîtresse,
Eprouvez seulement son ardente amitié.
Faut-il de mes Etats vous donner la moitié ? [23]

---

22. M-a cercetat mult timp într-o tăcere sumbră ; / iar cerul care a făcut să se încline balanţa pentru mine/ a lucrat, neîndoielnic, în acest timp asupra inimii lui./ În sfîrşit, cu priviri în care domnea blîndeţea,/ mi-a spus : Fii regină...
23. Assuérus : Ce paşi se apropie fără ordinul meu ! / Ce muritor obraznic vine să-şi caute moartea aci ?/ Gardă... Eşti tu, Esther ? Cum ! fără să fii aşteptată ?

Oferta aceasta nu se află în textul *Cărţii Esterei* în acest loc, ci abia mai tîrziu, la ospăţ, o dată cu „seaca" observaţie *postquam vinum biberat abundanter*[24]; nimic din asta nu apare la Racine care, ca şi mai înainte, refuză să reproducă realist textul biblic, deşi scoate în evidenţă curajul Estherei cu mult mai mult decît simpla interdicţie de a apărea nechemată: *Ego igitur quo modo ad regem intrare potero, quae triginta iam diebus non sum vocata ad eum ?*[25]

Ceea ce reiese din toate aceste citate este extrema exaltare a personajului tragic; indiferent că e vorba de un principe care se dăruieşte iubirii în acel *cabinet superbe et solitaire*, după ce a spus celor din jurul său *qu'on me laisse* – fie că e vorba de o principesă care se urcă de pildă pe corabia ce o aşteaptă, *souveraine des mers qui vous doivent porter*[26] (*Mithridate*, I, 3) – personajul tragic apare totdeauna într-o ţinută măreaţă, pe prosceniu, înconjurat de podoabe, suită, popor, peisaj şi univers, ca de trofee ce-l servesc sau îi stau la dispoziţie. În această ţinută se dedă şi pasiunilor princiare, şi dintre cele mai eficiente imagini stilistice de felul celor enumerate mai sus fac parte acelea în care ţări întregi, continente sau chiar universul sînt spectatori, martori, fundal sau ecou al afectelor princiare. Voi da cîteva exemple şi pentru acest caz special. În *Andromaque* (II, 2), Hermione spune:

Esther: Fetele mele, sprijiniţi-vă regina deznădăjduită: / mor... (cade leşinată).

Assuérus: Atotputernici zei! ce paloare ciudată/ şterge deodată culoarea chipului său! / Esther, de ce te temi? Nu îţi sînt oare frate? / Ordinul atîta de sever e oare pentru tine? / Trăieşte: sceptrul de aur ce ţi-l întinde această mînă/ e un zălog sigur al îndurării mele...

Esther: Stăpîne, eu niciodată nu am privit decît cu teamă/ augusta maiestate întipărită pe fruntea voastră; / gîndiţi-vă: fruntea aceasta mîniată împotriva mea/ cîtă spaimă a vîrît în sufletul meu tulburat; / pe acest tron sacru împrejmuit de trăsnete/ am crezut că vă văd gata să mă prefaceţi în pulbere./ Vai, ce inimă îndrăzneaţă, fără să tresare,/ ar putea ţine piept fulgerelor care ţîşneau din ochii voştri? / Aşa scînteiază mînia Dumnezeului viu...

Assuérus: Potoleşte, regină, potoleşte teama care te apasă./ Stăpînă deplină a inimii lui Assuérus,/ cearcă doar prietenia-i fierbinte./ Ori voieşti ca din ţinuturile mele să-ţi fac parte jumătate?

24. [După ce băuse vin din belşug.]
25. [Eu însă cum pot să intru la rege, cînd n-am fost chemată la el mai bine de treizeci de zile?]
26. Suverană a mărilor ce trebuie să vă poarte.

Pensez-vous avoir seul éprouvé des alarmes ;
Que l'Épire jamais n'ait vu couler mes larmes ? [27]

Mult mai renumit e splendidul vers din declarația de dragoste a lui Antiochus (*Bérénice* I, 4), pe care îl reproduc în contextul imediat și în care barocul exaltat și romanticul par să se întîlnească :

Rome vous vit, madame, arriver avec lui.
Dans l'Orient désert quel devint mon ennui !
Je demeurai longtemps errant dans Césarée,
Lieux charmants où mon coeur vous avait adorée,
Je vous redemandais à vos tristes États ;
Je cherchais en pleurant les traces de vos pas...[28]

Și iată, în sfîrșit, încă o imagine din aceeași *Bérénice* :

Aidez-moi, s'il se peut, à vaincre ma faiblesse,
À retenir des pleurs qui m'échappent sans cesse ;
Ou, si nous ne pouvons commander à nos pleurs,
Que la gloire du moins soutienne nos douleurs ;
Et que tout l'univers reconnaisse sans peine
Les pleurs d'un empereur et les pleurs d'une reine[29] (IV, 5).

Conștiința demnității sale princiare este atît de puternică la personajul tragic, încît nu-l părăsește niciodată. Chiar și în momentele celei mai adînci nefericiri, ale pasiunii extreme, ele își numesc rangul, căci nu spun : nenorocitul de mine ! – ci : eu, prinț nenorocit. Hermione se numește ea însăși *une triste princesse* (*Andromaque*, II, 2), iar Bérénice imploră în momentele de maximă tulburare pe Antiochus cu cuvintele :

---

27. Crezi că numai tu singur ai fost tulburat ? / Că Epirul n-a văzut niciodată curgînd lacrimile mele ?
28. Roma v-a văzut, doamnă, sosind împreună cu el./ Cît m-am simțit de pustiit în Orientul deșert ! / Mult timp am rătăcit în Cezareea,/ în locurile fermecătoare în care inima mea vă adorase,/ vă rechemam din ținuturile voastre triste ; / căutam plîngînd urmele pașilor voștri...
29. Ajutați-mi, de-i cu putință, să-mi birui slăbiciunea,/ să-mi stăvilesc lacrimile care neîncetat se revarsă ; / ori dacă nu putem să ne stăpînim plînsul,/ cel puțin gloria să ne susțină durerile ; / și ca întregul univers să recunoască fără greș/ plînsul unui împărat și plînsul unei regine.

O ciel ! quel discours ! Demeurez !
Prince, c'est trop cacher mon trouble à votre vue :
Vous voyez devant vous une reine éperdue,
Qui, la mort dans le sein, vous demande deux mots...[30] (III, 3).

Titus se numeşte mereu *un prince malheureux*, şi în momentul dramatic în care Athalie, văzîndu-se trădată şi pierdută, se lasă pradă deznădejdii, ea strigă :

Où suis-je ? O trahison ! ô reine infortunée !
D'armes et d'ennemis je suis environnée ![31] (V, 5).

Pasajul în care Esther strigă leşinînd :

Mes filles, soutenez votre reine éperdue...

l-am amintit mai sus. Demnitatea princiară şi exaltarea legată de ea au devenit parte componentă a fiinţei lor naturale, inseparabilă de substanţa lor, şi chiar şi în faţa lui Dumnezeu sau a morţii aceste personaje apar în atitudine princiară, ceea ce e în totală contradicţie cu concepţia „creaturală" pe care am încercat să o expunem în rîndurile închinate secolului al XV-lea la pagina 222. Ar fi însă cu totul greşit să contestăm acestor personaje caracterul natural-uman, nemijlocit şi simplu, după cum au făcut uneori romanticii ; cel puţin în cazul lui Racine o astfel de apreciere denotă o neînţelegere totală, căci personajele sale sînt naturale şi umane într-un fel desăvîrşit şi exemplar ; doar că viaţa lor impresionant şi exemplar de umană se petrece la un nivel sublim ce le-a devenit firesc. Ba uneori se întîmplă chiar ca această exaltare să producă efectul cel mai mişcător şi mai profund uman ; aş putea cita ca exemplu numeroase versuri din *Phèdre*, mă voi limita însă aici la cuvintele Bérénicei, fericită fără a bănui nimic, în care descrie aproape căzută în extaz maiestatea iubitului ei Titus în timpul ceremoniei nocturne din senat, pentru a spune la sfîrşit ceva ce numai un om care iubeşte poate spune :

30. O ceruri ! ce vorbe ! Rămîneţi ! / Prinţe, cum să ascund vederii tulburarea mea ? / Priviţi, vă stă în faţă o regină deznădăjduită,/ care cu moartea în inimă două cuvinte vă cere...
31. Unde mă aflu ? O, trădare ! o, regină nefericită ! / De arme şi de duşmani sînt înconjurată !

Parle : peut-on le voir sans penser, comme moi,
Qu'en quelque obscurité que le sort l'eût fait naître,
Le monde en le voyant eût reconnu son maître ? [32]

În timp ce, după cum am văzut, conştiinţa demnităţii princiare se contopeşte cu însăşi substanţa personajelor tragice, elementul funcţional propriu-zis al guvernării, deci activitatea lor practică, apare doar în aluzii foarte generale ; demnitatea princiară e mai mult o ţinută, o *attitude*, decît o funcţie practică. În piesele mai vechi, mai ales în *Alexandre*, activitatea politică şi războinică a principilor stă exclusiv în serviciul iubirii ; Alexandre cucereşte lumea numai pentru a o pune la picioarele iubitei sale, şi întreaga piesă e plină de imagini stilistice baroce, de genul următor :

Alexandre : *...Maintenant que mon bras, engagé sous vos lois,*
Doit soutenir mon nom et le vôtre à la fois,
J'irai rendre fameux, par l'éclat de la guerre,
Des peuples inconnus au reste de la terre,
Et vous faire dresser des autels en des lieux
Où leurs sauvages mains en refusaient aux dieux.
Cléophile : *Oui, vous y traînerez la victoire captive ;*
Mais je doute, seigneur, que l'amour vous y suive.
Tant d'États, tant de mers, qui vont nous désunir
M'effaceront bientôt de votre souvenir.
Quand l'Océan troublé vous verra sur son onde
Achever quelque jour la conquête du monde ;
Quand vous verrez les rois tomber à vos genoux,
Et la terre en tremblant se taire devant vous,
Songerez-vous, seigneur, qu'une jeune princesse,
Au fond de ses États, vous regrette sans cesse
Et rappelle en son coeur les moments bienheureux
Où ce grand conquérant l'assurait de ses feux ?
Alexandre : *Et quoi ! vous croyez donc qu'à moi-même barbare*
J'abandonne en ces lieux une beauté si rare ?
Mais vous-même plutôt voulez-vous renoncer
Au trône de l'Asie où je vous veux placer ? [33]

---

32. Vorbeşte : poţi să-l priveşti fără să te gîndeşti, ca mine,/ că în orice loc nevrednic l-ar fi făcut soarta să se nască,/ lumea, văzîndu-l, l-ar fi recunoscut drept stăpînul ei ?
33. Alexandre : Acum, că braţul meu, pus în slujba legilor voastre,/ trebuie să susţină deodată şi numele meu şi pe-al vostru,/ voi face vestite

Această succesiune fictivă a evenimentelor, ce provine direct din romanele galante şi indirect din eposul cavaleresc (*cf.* p. 127), apare foarte pregnant şi în *Andromaque*, unde Pyrrhus spune lui Andromaque:

> *Mais, parmi ces périls où je cours pour vous plaire,*
> *Me refuserez-vous un regard moins sévère ?*[34] (I, 4).

sau mai tîrziu, într-o hiperbolă barocă exemplară, cînd compară chinurile sale de dragoste cu chinurile pricinuite troienilor:

> *Je souffre tous les maux que j'ai faits devant Troie :*
> *Vaincu, chargé de fers, de regrets consumé,*
> *Brûlé de plus de feux que je n'en allumai*
> ...
> *Hélas ! fus-je jamais si cruel que vous l'êtes ?*[35]

Asemănătoare sînt cuvintele lui Oreste care, chinuit de dragoste, a căutat zadarnic moartea la sciţi:

> *Enfin, je viens à vous, et je me vois réduit*
> *À chercher dans vos yeux une mort qui me fuit.*
> ...

---

prin strălucirea războiului/ popoare necunoscute restului pămîntului,/ şi voi pune să vi se înalţe altare în locuri,/ în care sălbatece mîini le refuzau zeilor.

Cleophile: Da, veţi tîrî victoria captivă ; / dar mă îndoiesc, stăpîne, că iubirea vă va urma./ Atîtea ţări, atîtea mări care ne vor despărţi/ mă vor şterge repede din amintirea voastră./ Cînd oceanul tulburat vă va vedea pe undele sale/ încheind într-o zi cucerirea lumii ; / cînd veţi vedea regii îmbrăţişîndu-vă genunchii/ şi pămîntul că tace, tremurînd în faţa voastră,/ vă veţi mai gîndi, stăpîne, că o tînără prinţesă,/ pierdută în ţările sale, neîncetat vă poartă dorul/ şi recheamă în inimă clipele fericite/ în care marele cuceritor o încredinţa că o adoră?

Alexandre: Cum! crezi aşadar că, barbar faţă de mine,/ voi părăsi în acele locuri o frumuseţe atît de rară? / Ori poate vrei însăţi să renunţi/ la tronul Asiei pe care voiesc ca să te sui?

34. Dar, printre aceste primejdii spre care alerg pentru a vă fi pe plac,/ îmi veţi refuza o privire mai puţin severă?

35. Pătimesc toate relele pe care le-am făptuit în faţa Troiei: / învins, în lanţuri, de mustrări topit,/ ars de mai multe focuri decît am aprins/ .../ Vai! fost-am vreodat-atît de crud pe cît eşti tu?

Madame, c'est à vous de prendre une victime
Que les Scythes auraient dérobée à vos coups,
Si j'en avais trouvé d'aussi cruels que vous[36] (II, 2).

În piesele de mai tîrziu, asemenea motive sînt mai rare, de pildă în *Bérénice*, II, 2:

...et de si belles mains
Semblent vous demander l'empire des humains...[37]

În ansamblu, concepţia despre practica guvernării şi organizarea politică este mai tîrziu alta, dar ea se păstrează încă în sublim şi general, departe de practic şi obiectiv. Avem de fiecare dată intrigi de curte şi lupte pentru putere ce nu depăşesc sferele cele mai înalte ale anturajului princiar şi aceasta permite poetului să trateze aspectele politice în cadrul psihologiei individuale a cîtorva personaje privite moralistic; ceea ce iese din acest cadru n-ajunge să fie exprimat deloc sau numai în forma cea mai generală; acesta e de pildă cazul acelei *loi qui ne se peut changer*[38] ce împiedică pe împăratul Titus (*Bérénice*) să se căsătorească cu o regină dintr-altă ţară. Cînd Titus, în acest conflict, se interesează de opinia poporului, o face cu următoarele cuvinte:

Que dit-on des soupirs que je pousse pour elle ?[39]

Modul pur moralist de a considera evenimentele politice, excluzînd orice analiză obiectiv-problematică şi orice raportare concretă la practica guvernării, se poate studia mai bine în *Britannicus*, *Bérénice* şi *Esther*. Pretutindeni, soarta statului depinde exclusiv de calităţile morale ale principelui, care sau îşi stăpîneşte pasiunile şi îşi pune atotputernicia în serviciul virtuţii, deci al bunăstării statului, sau cade pradă acestor pasiuni şi se lasă sedus de linguşitorii din anturajul său şi încurajat de pornirile sale rele. Necontestată este atotputernicia lui care nu întîmpină nicăieri rezistenţă, şi toate problemele şi rezistenţele obiective ce în realitatea vie se opun voinţei bune şi rele nu sînt aici deloc luate în seamă; toate rămîn infinit de departe. Din acest

36. Iată-mă, viu la voi şi mă văd silit/ să caut în ochii voştri o moarte ce fuge de mine./ .../ Doamnă, vouă vă este dat să luaţi victima/ pe care sciţii n-ar fi lăsat-o pradă loviturilor voastre/ de-aş fi aflat printre ei inimi atît de crude.
37. ...şi mîini atît de frumoase/ par să vă ceară stăpînirea omenirii.
38. Lege de neînfrînt.
39. Ce se spune despre suspinele ce mi le smulge ea?

punct de vedere, imaginea este pretutindeni aceeaşi, fie în aluziile la primii ani virtuoşi de guvernare a lui Nero:

Depuis trois ans entiers, qu'a-t-il dit, qu'a-t-il fait
Qui ne promette à Rome un empereur parfait ?
Rome, depuis trois ans, par ses soins gouvernée,
Au temps de ses consuls croit être retournée ;
Il la gouverne en père... [40] (*Britannicus* I, 1),

fie în modul cum e exprimată ambiţia lui Titus de a fi un domnitor bun:

J'entrepris le bonheur de mille malheureux :
On vit de toutes parts mes bontés se répandre... [41] (*Bérénice* II, 2)

sau

Où sont ces heureux jours que je faisais attendre ?
Quels pleurs ai-je séchés ? Dans quels yeux satisfaits
Ai-je déja goûté le fruit de mes bienfaits ?
L'univers a-t-il vu changer ses destinées ? [42] (*ibid.* IV, 4),

fie în descrierea regelui bun:

J'admire un roi victorieux,
Que sa valeur conduit triomphant en tous lieux :
Mais un roi sage et qui hait l'injustice,
Qui sous la loi du riche impérieux
Ne souffre pas que le pauvre gémisse
Est le plus beau présent des cieux.
La veuve en sa défense espère.
De l'orphelin il est le père.
Et les larmes du juste implorant son appui
Sont précieuses devant lui. [43] (*Esther* III, 3),

---

40. De trei ani întregi, ce-a spus el şi ce a făcut/ care să nu făgăduiască Romei un împărat desăvîrşit?/ De trei ani Roma, prin grija-i stăpînită,/ se crede reîntoarsă în vremurile consulilor ei;/ o stăpîneşte ca un tată...
41. Mi-am asumat fericirea a mii de necăjiţi:/ de peste tot a fost văzută răspîndindu-se bunătatea mea...
42. Unde sînt zilele acelea fericite ce se aşteptau de la mine?/ Ce lacrimi am secat? În ce ochi mulţumiţi/ am putut afla fructul binefacerilor mele?/ A văzut universul schimbîndu-i-se destinele?
43. Admir un rege victorios,/ condus de valoarea sa biruitor în tot locul;/ dar un rege înţelept şi care urăşte nedreptatea,/ care sub legea bogatului puternic/ nu

fie în sfîrşit în prezentarea linguşitorilor de la curte:

De l'absolu pouvoir vous ignorez l'ivresse,
Et des lâches flatteurs la voix enchanteresse.
Bientôt ils vous diront que les plus saintes lois,
Maîtresses du vil peuple, obéissent aux rois :
Qu'un roi n'a d'autre frein que sa volonté même ;
Qu'il doit immoler tout à sa grandeur suprême...[44] (*Athalie* IV, 3)

Acest mod exclusiv moralist de a considera aspectele politice, care duce la o extremă simplificare separînd net albul de negru, nu apare, după cum am văzut, numai în piesele destinate domnişoarelor de la Saint-Cyr, unde este explicabil prin scopul special la care servesc, ci şi în celelalte. În tragediile saint-cyriene întîlnim mai degrabă moralismul biblic, în cele anterioare mai degrabă moralismul Antichităţii tîrzii care a inspirat concepţia evenimentelor; în ambele cazuri însă se impune puternic un motiv care fie nu exista deloc în sursele de inspiraţie, fie apărea mult mai slab, motivul atotputerniciei princiare; un laitmotiv al absolutismului baroc. Principele este un Dumnezeu pe pămînt; am întîlnit încă în pasajul din *Esther* citat la pagina 337 o comparaţie între ei; corespunzătoare este prezentarea lui Dumnezeu ca mare rege moralist:

L'Éternel est son nom, le monde est son ouvrage ;
Il entend les soupirs de l'humble qu'on outrage,
Juge tous les mortels avec d'égales lois,
Et du haut de son trône interroge les rois...[45] (*Esther* III, 4).

O concepţie asemănătoare găsim de pildă în corul final al primului act din *Athalie* şi fără să vrem ne aducem aminte de acele minunate perioade ale lui Bossuet la începutul discursului funebru de la moartea reginei Angliei, Henriette-Marie de France, care se termină cu un verset de psalm: *Et nunc,*

îngăduie să geamă cel sărac/ este cel mai frumos dar al cerurilor./ Văduva speră în apărarea lui./ Orfanului îi este tată./ Iar lacrimile celui drept implorînd să-l asculte/ sînt de el preţuite.

44. N-aţi cunoscut beţia puterii absolute/ şi glasul fermecător al laşilor linguşitori./ Curînd vă vor spune că cele mai sfinte legi,/ stăpîne ale poporului nemernic, de regi ascultă:/ că un rege nu are alt frîu decît însăşi voinţa lui;/ că trebuie să jertfească totul măreţiei lui supreme...

45. Eternul e numele său, lumea-i opera lui;/ el aude suspinurile celui umil persecutat,/ îi judecă pe toţi muritorii după legi egale,/ şi din înălţimea tronului său întreabă pe regi...

reges, intelligite ; erudimini, qui iudicatis terram[46] ; discursul a fost ţinut în anul 1669, în timpul primei perioade de strălucire a regelui şi a lui Racine, cu douăzeci de ani înainte de *Esther*.

În tragediile clasice franceze domneşte, cum reiese în mod firesc după cele arătate pînă acum, cea mai strictă delimitare a personajelor tragice, a evenimentului tragic faţă de tot ce se află mai jos ; chiar şi din anturajul imediat al prinţului sînt alese doar puţine figuri indispensabile acţiunii, miniştri sau persoane de încredere, tot restul fiind *on*. Despre popor se vorbeşte rar şi numai cu cele mai generale expresii, referirile la viaţa de toate zilele, ca dormitul, mîncatul şi băutul, vremea, peisajul şi ora lipsesc aproape complet, iar acolo unde apar sînt contopite cu stilul sublim. Că nu e îngăduită nici o denumire curentă a unui obiect uzual se ştie din polemica violentă dusă de romantici împotriva acestui stil, cel mai viu şi mai spiritual exprimat în poezia lui Victor Hugo *Réponse à un acte d'accusation* (în *Les Contemplations*) ; din versurile aproape prea elocvente în care îşi exprimă revolta împotriva idealului clasic al sublimităţii mi s-a fixat în memorie unul ca deosebit de caracteristic :

On entendit un roi dire : Quelle heure est'il ?[47]

Aşa ceva (se întîmplă în *Hernani* al lui Hugo) ar fi fost într-adevăr cu totul incompatibil cu stilul sublim al lui Racine.

Principii şi principesele tragice se dăruiesc pasiunilor lor în cadrul acestei sublimităţi care îi închide şi izolează. Numai consideraţiile cele mai importante, eliberate de vîrtejul cotidianului şi purificate de mirosul şi gustul său, pătrund în sufletul lor, care rămîne în felul acesta cu totul receptiv pentru cele mai mari şi mai puternice frămîntări. Efectul uriaş al pasiunilor în operele lui Racine, şi chiar în cele ale lui Corneille, se bazează în mare parte pe izolarea atmosferică a evenimentelor ce ar putea fi comparată cu crearea condiţiilor optime de izolare în experimentul modern, care permit observarea netulburată şi neîntreruptă a fenomenului. În domeniul moral, tendinţa separării stilistice merge atît de departe, încît consideraţiile şi îndoielile practice create de situaţia de moment provin numai de la personajele de condiţie inferioară ; eroii şi eroinele princiare se ţin la distanţă de aceasta, pasionata lor sublimitate dispreţuieşte orice preocupare practică. În *Bérénice*, confidenta Phénice o sfătuieşte pe regină să nu-l descurajeze deplin pe Antiochus, deoarece Titus nu s-a declarat încă precis (I, 5) ; şi în

46. Şi acum, înţelegeţi, voi regilor : învăţaţi, voi care ţineţi judecata lumii...
47. A fost auzit un rege spunînd : Cît este ceasul ?

aceeaşi piesă confidentul lui Antiochus, Arsace, atrage atenţia regelui asupra situaţiei, favorabilă pentru el, în care se găseşte constrînsă Bérénice; după părerea lui Arsace, ea trebuie să se căsătorească cu Antiochus, deoarece Titus o părăseşte (III, 2); asemenea consideraţii, oarecum calculate, care pornesc de la necesităţile practice ale situaţiei, sînt prea ordinare pentru a-şi găsi locul în sufletul prinţului agitat de pasiuni măreţe şi ele se şi dovedesc a fi greşite. Aceeaşi raţiune stilistică l-a determinat pe Racine să nu atribuie Phèdrei însăşi calomnia la adresa lui Hippolyte, după cum era în sursa de inspiraţie, *Hippolytos* al lui Euripide, ci doicii ei, Oenone; el subliniază acest fapt în prefaţă:

J'ai même pris soin de la rendre un peu moins odieuse qu'elle n'est dans les tragédies des anciens, où elle se résout d'elle-même à accuser Hippolyte. J'ai cru que la calomnie avait quelque chose de trop bas et de trop noir pour la mettre dans la bouche d'une princesse qui a d'ailleurs des sentiments si nobles et si vertueux. Cette bassesse m'a paru plus convenable à une nourrice, qui pouvait avoir des inclinations plus serviles...[48]

Totuşi mi se pare că Racine dă ideii în acest pasaj, în care se încearcă să apere valoarea morală a tragediei de atacurile venite din partea creştinilor pioşi, o turnură mult prea „virtuoasă"; de fapt nu atît răul moral e incompatibil cu sublimitatea eroilor săi princiari, cît elementul de calcul ordinar şi practic.

O altă notă esenţială a sublimităţii personajelor tragice este integritatea lor corporală; tot ceea ce se întîmplă cu trupul lor trebuie să se întîmple în stilul sublim şi tot ce este ordinar şi creatural trebuie să lipsească. Corneille a simţit în ce măsură gustul epocii sale depăşea în această privinţă toată tradiţia, chiar şi pe cea a Antichităţii. Cînd *Théodore* a sa a suferit un eşec, acesta a fost atribuit în parte faptului că în piesă e vorba de prostituţia care o ameninţă pe eroină.

Dans cette disgrâce – scrie el în „Examen" (*Oeuvres, ed. Grands Écrivains,* V, 11) – *j'ai de quois congratuler à la purté de notre scène, de voir qu'une histoire qui fait le plus bel ornement du second livre de Saint-Ambroise, se*

48. Am avut chiar grijă să o fac mai puţin odioasă ca în tragediile anticilor, în care ea se hotărăşte singură să-l acuze pe Hipolit. Am apreciat că e ceva prea josnic şi sumbru în calomnie pentru a o putea pune în gura unei prinţese, care, de altfel, are sentimente atît de nobile şi de virtuoase. Mi s-a părut că josnicia aceasta e mai potrivită la o doică, ce putea avea înclinaţii mai servile...

trouve trop licencieuse pour y être supportée. Qu'eût-on dit, si, comme ce grand Docteur de l'Eglise, j'eusse fait voir cette vierge dans le lieu infâme...[49]

Orice urmă de slăbiciune creatural-trupească este de asemenea incompatibilă cu ideea sublimului în clasicismul francez; numai moartea, ca eveniment al stilului sublim, este indispensabilă; dar nici un erou tragic nu are voie să fie bătrîn, bolnav, şubred şi diform. Pe această scenă nu apare nici Lear, nici Oedip, sau trebuie să se adapteze şi ei raţiunii stilistice dominante. În prefaţa la piesa sa *Oedipe*, Corneille vorbeşte despre modelul său Sofocle:

Je n'ai pas laissé de trembler quand je l'ai envisagé de près, et un peu plus à loisir que je n'avais fait en le choisissant. J'ai connu que ce qui avait passé pour miraculeux dans ces siècles éloignés, pourrait sembler horrible au nôtre, et que cette éloquente et curieuse description de la manière dont ce malheureux prince se crève les yeux, et le spectacle de ces mêmes yeux crevés, dont le sang lui distille sur le visage, qui occupe tout le cinquième acte chez ces incomparables originaux, ferait soulever la délicatesse de nos dames... j'ai tâché de remédier à ces désordres...[50] (*Oeuvres*, VI, 126).

Se simte în tonul celor două citate de Corneille că nu-i lipseau cu totul rezervele faţă de gustul vremii lui Ludovic al XIVlea. În prima şi cea mai realizată capodoperă a sa, în *Cid*, apare un don Dièguе care e pălmuit şi care, cel puţin pentru moment, e un bătrîn neajutorat; iar în *Attila*, scris abia în timpul lui Boileau şi Racine, eroul moare din pricina unei hemoragii nazale, fapt ce a scandalizat pe mulţi. În tragediile lui Racine aşa ceva ar fi de neînchipuit. Generaţiei sale i se părea că este de la sine înţeles că

49. În această adversitate am motive pentru a putea saluta puritatea scenei noastre, văzînd că o istorisire ce alcătuieşte cea mai frumoasă podoabă a cărţii a doua a Sf. Ambrozie este considerată prea licenţioasă pentru a putea fi suportată. Ce s-ar fi spus dacă, asemenea acestui mare doctor al bisericii, aş fi reprezentat pe această fecioară în locul infam...

50. M-am înfiorat cînd l-am privit de aproape, şi totuşi m-am simţit mai în largul meu decît în clipa în care mi-l alesesem ca subiect. Mi-am dat seama că ceea ce fusese privit drept miraculos în aceste secole îndepărtate putea să pară oribil în veacul nostru şi că această descriere elocventă şi ciudată a felului în care nefericitul prinţ îşi scoate ochii şi însăşi priveliştea ochilor scoşi din care sîngele i se prelinge pe figură, ocupînd la acei incomparabili originali tot actul cinci, ar fi provocat proteste din partea delicateţei doamnelor noastre... am încercat să îndrept aceste neorînduieli...

elementul corporal sau creatural poate fi suportat numai în teatrul comic, şi chiar şi acolo doar în anumite limite. Şi în tragediile lui Racine apare un erou bătrîn, şi anume Mithridate; dar este întru totul o figură nobilă şi vîrsta sa prilejuieşte imagini stilistice de felul următor:

Ce cœur nourri de sang, et de guerre affamé,
Malgré le faix des ans et du sort qui m'opprime
Traîne partout l'amour qui l'attache à Monime...[51] (II, 3).

Şi, în sfîrşit, chiar şi sentimentul decenţei corporale – care, pentru sensibilitatea modernă, stă în contradicţie ciudată cu pasiunea erotică nemărginită de peste tot – l-a determinat pe Racine să atenueze învinuirea adusă lui Hippolyte (în *Phèdre*). El spune în prefaţă:

Hippolyte est accusé, dans Euripide et dans Sénèque, d'avoir en effet violé sa belle-mère : vim corpus tulit. Mais il n'est ici accusé que d'en avoir eu le dessein. J'ai voulu épargner à Thésée une confusion qui l'aurait pu rendre moins agréable aux spectateurs[52].

Constatăm deci o deosebire generală faţă de Antichitate: în operele Antichităţii, dragostea devine foarte rar temă a stilului sublim; dacă apare ca temă principală, adică fără legătură cu alte motive divine şi fatale, e tratată numai în operele de nivel stilistic mijlociu; dar îndată ce e vorba de dragoste, chiar şi într-o operă sublimă epică sau tragică, latura corporală e discutată fără nici o sfială. În tragedia franceză situaţia este inversă. Ea a preluat concepţia sublimă a iubirii, aşa cum s-a dezvoltat în cultura de curte şi cum a evoluat apoi în petrarchism – nu fără contribuţia misticii medievale; ea apare chiar la Corneille ca un motiv tragic-sublim, care sub influenţa romanelor galante îndepărtează aproape toate celelalte teme sublime, iar Racine îi acordă acea forţă covîrşitoare ce smulge oamenii din făgaşul lor şi îi distruge. Dar, cu toate acestea, nu găsim aproape nici o urmă din ceea ce societatea de pe atunci considera a fi ordinar şi necuviincios, şi anume din aspectul corporal şi sexual.

Şi legea celor trei unităţi contribuie în mare măsură la claustrarea şi izolarea evenimentului tragic despre care am vorbit. El limitează la minimum

51. Această inimă hrănită cu sînge şi de război înfometată,/ în ciuda poverii anilor şi a soartei ce m-apasă/ tîrăşte pretutindeni iubirea ce o leagă de Monime...
52. Hipolit e acuzat, la Euripide şi la Seneca, de a fi violat pe mama sa vitregă: trupul a cedat forţei. Dar aici el nu e acuzat decît de a fi avut intenţia. Am vrut să-l cruţ pe Teseu de o confuzie care l-ar fi putut face mai plăcut spectatorilor.

încadrarea evenimentului în mediul său. Cu ajutorul unui loc care nu se schimbă, în decursul unui interval de douăzeci şi patru de ore şi în cadrul unei acţiuni desprinse complet din contextul de împrejurări, rădăcinile istorice, sociale, economice şi geografice ale evenimentului respectiv nu pot fi exprimate decît prin aluzii foarte vagi. E demn de admirat modul cum Racine reuşeşte totuşi să creeze o atmosferă cu mijloace minime şi pornind numai de la acţiunea propriu-zisă ; mai bine îi reuşeşte aceasta în *Phèdre* şi *Athalie*, unde spaţiul şi timpul – într-un caz prin mitul elin şi în celălalt caz prin *Vechiul Testament* – au ceva absolut şi în afara istoriei. Sînt foarte rare scenele legate de un moment şi de un loc precis. Am putea cita pasajul din *Britannicus* (II, 2) în care Nero descrie apariţia nocturnă a Juniei ; el este magistral şi dovedeşte împreună cu alt pasaj, despre care vom vorbi îndată, că Racine n-a evitat cîtuşi de puţin asemenea tablouri din cauza sărăciei poetice, este însă strict încadrat în structura psihologică a acţiunii principale şi poartă pecetea stilului generalizant-parafrazant al epocii, mai ales în acele versuri care descriu îmbrăcămintea de noapte a Juniei :

Belle sans ornement, dans le simple appareil
D'une beauté qu'on vient d'arracher au sommeil...[53]

Celălalt pasaj la care mă gîndesc este peisajul matinal inspirat de Euripide din *Iphigénie* (I, 1). El cuprinde minunatul vers :

Mais tout dort, et l'armée, et les vents, et Neptune... [54]

şi prin momentul lui realist – regele care trezeşte pe un servitor ce doarme încă – este unic în felul său. Dar şi el îşi găseşte justificarea deplină în evoluţia psihologică a acţiunii principale, atmosfera lui nu formează un scop în sine, iar expresia verbală nu conţine nimic din spontaneitatea realistă ; ea este sublimă şi plină de metafore. În ansamblu putem spune că unitatea timpului şi locului scoate acţiunea din timp şi spaţiu ; cititorul sau auditorul capătă impresia unei scene absolute, mitică şi nedeterminabilă pe pămînt. Nu mai este acel „nicăieri" aventuros, umplut absurd şi pedant de îndrăgostiţi, al romanelor galante ; Racine s-a eliberat de mult de aceasta. E o scenă înălţată şi izolată în care personaje tragice, situate deasupra evenimentelor cotidiene, vorbesc în stil sublim şi se dăruiesc simţămintelor lor pasionale.

53. Frumoasă fără podoabe, cu înfăţişarea plină de simplitatea/ unei frumuseţi de-abia trezite din somn...
54. Dar totul doarme, şi armata, şi vînturile, şi Neptun...

Tragedia clasică franceză reprezintă punctul extrem al separării stilurilor, al desprinderii tragicului de cotidianul real ce a produs-o literatura europeană. Concepţia ei despre omul tragic şi limbajul lui sînt rezultatul unui rafinament estetic cu totul special, bazat pe tradiţii foarte complicate şi care se îndepărtează tot mai mult de viaţa obişnuită a oricărei epoci. Acesta e însă un punct de vedere modern, chiar dacă nu mai e prea nou. Teoria estetică a epocii nu-l cunoştea. Pentru a justifica, lăuda sau apăra tragedia lui Racine şi alte opere asemănătoare, ea întrebuinţa expresii ca natură, raţiune, bun-simţ şi verosimil. Secolul său, şi chiar şi cel următor, socoteau că în operele lui Racine sînt realizate *le naturel*, *la raison*, *le bon sens* şi *la vraisemblance* şi în plus *la bienséance*, precum şi o atît de desăvîrşită imitare a Antichităţii, încît uneori îşi depăşea modelul. O asemenea părere necesită o interpretare, căci în ziua de azi nu mai este evidentă. E oare raţional şi natural să înalţi oamenii atît de sus, făcîndu-i să vorbească într-un mod atît de stilizat? E oare verosimil ca criza să se dezvolte într-un timp atît de scurt şi atît de netulburat şi ca tot ceea ce este important să se petreacă în acelaşi loc? Orice lector neprevenit, care n-a cunoscut acele capodopere încă din copilărie şi din şcoală ajungînd să găsească fireşti chiar şi cele mai surprinzătoare particularităţi, va răspunde negativ. Faptul că în secolul al XVII-lea arta lui Racine era considerată nu numai plină de măiestrie şi pasionantă, ci şi raţională şi în concordanţă cu bunul-simţ, firească şi verosimilă, se poate explica numai din însăşi perspectiva acelui timp; el avea pentru raţional şi natural alte criterii decît noi. Cei care apreciau arta lui Racine o comparau cu arta generaţiei premergătoare, ajungînd la observaţia că tragedia lui Racine constă din cîteva evenimente, simple, clar legate între ele, pe cînd predecesorii săi îngrămădiseră o cantitate de evenimente extraordinare şi aventuroase; că stările sufleteşti şi conflictele în care sînt prinse personajele lui Racine sînt de o simplitate exemplară, universal valabilă, în timp ce în generaţiile premergătoare erau la modă fie conflicte excesiv de eroice, exagerate şi neverosimile, în parte sub influenţa lui Corneille, fie extravaganţele unei galanterii sentimentale şi pedante, sub influenţa preţioşilor. Ecoul luptei împotriva curentelor anterioare poate fi sesizat încă în unele polemici ale lui Boileau, în primele comedii ale lui Molière şi în prefeţele lui Racine, mai ales la *Andromaque*, *Britannicus* şi *Bérénice*, iar la Boileau şi Racine ne mai putem da seama în ce măsură şi în ce fel erau veneraţi poeţii antici ca model. Elita contemporanilor lui Racine era fermecată de simplitatea faptelor şi de eleganţa exprimării din teatrul grec. Regula celor trei unităţi fusese preluată încă cu cîteva decenii înainte, în tinereţea lui Corneille, atunci cînd cercurile de la curte şi din societatea orăşenească mai bună începuseră să se intereseze de teatru, mai ales pe baza unei concepţii despre

verosimil care pentru noi nu mai e curentă : se considera că este neverosimil ca în timpul celor cîteva ore cît dura reprezentaţia, pe scena limitată spaţial, aşezată numai la cîţiva paşi de spectatori, să se petreacă evenimente îndepărtate unul de altul în spaţiu şi timp. Acest verosimil nu se referea deci la evenimentele înseşi, ci la redarea lor pe scenă, la posibilitatea creării iluziei scenice ; iar mijloacele tehnice ale teatrului francez, mai ales în prima jumătate a secolului, nu prea îngăduiau mari schimbări scenice. Şi deoarece, atît din motivele arătate mai sus, cît şi din străduinţa de a imita Antichitatea, unitatea de loc şi convenţia celor douăzeci şi patru de ore au fost fixate, faptele trebuiau astfel orînduite încît să se adapteze acestor premise, şi tocmai în acest sens e Racine un maestru. La el acţiunea se angrenează convenabil şi natural în cadrul dat ; dacă el este cel care a dus mai departe izolarea locului de acţiune şi claustrarea acţiunii faţă de tot ce este ordinar, exterior şi secundar, faptul are, fără îndoială – date fiind condiţiile impuse de regula unităţilor – scopul de a crea naturaleţe.

În afară de aceasta, şi acest lucru este poate cel mai important, trebuie să ne gîndim că în epoca lui Racine exista o altă imagine despre natural decît în epocile mai tîrzii. Noţiunea de natural nu era opusă civilizaţiei, nu era pusă în legătură cu ideea de cultură primitivă, de populaţie necoruptă sau de ţinuturi virgine, ci era identificată cu o umanitate educată, dornică de bună-cuviinţă şi care se adaptează fără constrîngere oricărei forme de viaţă, oricîte condiţionări ar avea aceasta, aşa cum şi noi mai lăudăm uneori naturaleţea unui om extrem de cult. Naturalul era aproape identic cu raţionalul şi decentul. În această privinţă exista sentimentul, justificat şi nejustificat, al unei concordanţe cu epocile de înflorire ale civilizaţiei antice, care posedase în mod exemplar avantajele unei culturi armonioase, raţională şi naturală deopotrivă ; în timpul lui Ludovic al XIV-lea, propria cultură era curajos considerată exemplară, alături de cea antică, şi concepţia s-a impus şi în Europa. Pe trunchiul acestei concepţii, conform căreia naturalul este un rezultat al culturii şi rafinamentului, s-au grefat mai apoi alte idei şi s-a considerat a fi natural ceea ce frămîntă inimile oamenilor în orice perioadă şi în orice împrejurări : sentimentele şi pasiunile lor. Naturalul devenise în acelaşi timp etern-umanul ; scopul suprem al literaturii era de a da o expresie pură etern-umanului ; şi se credea că acest etern-uman apare în formă mai limpede şi mai pură pe culmile izolate ale vieţii decît în vîrtejul ordinar şi confuz al istoriei. Dar s-a creat astfel, în acelaşi timp, şi o limită în cadrul etern-umanului ; numai „marile" pasiuni puteau constitui o temă, iar iubirea putea fi prezentată doar în conformitate cu reprezentările contemporane despre decenţa supremă.

În orice caz, în vremea lui Ludovic al XIV-lea naturalul este ceva pur psihologic şi în cadrul psihologicului ceva dat pentru totdeauna; este chintesenţa omenescului invariabil. Dacă acesta era exprimat prin formele propriei civilizaţii, faptul se datora intenţiei de a caracteriza civilizaţia respectivă drept exemplară şi prezentînd în mod exemplar eternul uman, dincolo sau alături de care rămîneau valabile numai epocile de înflorire ale culturilor antice. Din civilizaţia epocii face parte şi exaltarea barocă a personajelor princiare. Metaforele antice şi medieval-cavalereşti au fost puse încă din secolul al XVI-lea în serviciul absolutismului în ascensiune, iar supraomul din Renaştere s-a conturat în baroc în imaginea monarhului. Curtea lui Ludovic al XIV-lea este punctul culminant în dezvoltarea absolutismului, atît factic cît şi ca formă exterioară; persoana regelui, înconjurată de marea societate a nobilimii feudale de altădată, cu grijă ierarhizată după rang, care, lipsită de puterea şi funcţia iniţială, nu mai e decît anturaj al regelui, sugerează imaginea desăvîrşită a principelui absolut, exaltat în mod baroc; ba curtea era continuată de către „oraş", deoarece şi marea burghezia pariziană vedea în rege centrul său social, iar demarcaţia dintre „curte" şi „oraş" nu era strictă. De exaltare se bucurau şi prinţii şi prinţesele din casa regală, iar în măsură mai mică cei care reprezentau pe rege în posturile militare şi administrative supreme; regele şi curtea s-au impus în interiorul şi în afara graniţelor Franţei, ca exemplu ideal ce putea fi imitat pe o treaptă inferioară. Publicitatea continuă în care se petrecea viaţa regelui, neîntrerupta măsură în cuvinte şi gesturi, raporturile strict reglementate, devenite naturale prin tradiţie şi educaţie, dintre el şi anturajul său, reprezintă o operă de artă socială care se oglindeşte în numeroase documente ale timpului şi care a fost adesea descrisă, mai ales în excelenta lucrare a lui Taine despre Racine (*Nouveaux essais de critique et d'histoire*, 109-163). Ceea ce e mai important şi se impune mai mult este corespondenţa dintre demnitatea interioară şi exterioară, mereu cerută şi chiar dovedită de persoanele participante, deşi ele dispun de o foarte mică doză de libertate; stăpînire de sine desăvîrşită, apreciere justă a oricărei situaţii, precum şi a locului care îţi revine într-însa, atitudine justă, desăvîrşită pînă în subtilităţi şi totuşi spontană în fiecare cuvînt şi în fiecare gest – aceste prerogative nu au ajuns niciodată la un asemenea grad de perfecţiune precum la curtea Franţei din a doua jumătate a secolului al XVII-lea şi ele se manifestă şi în formele de viaţă şi vorbire din barocul tîrziu care capătă aici încă o dată o nouă strălucire, ajungînd în acelaşi timp la o eleganţă şi o căldură pe care nu le avuseseră înainte. Iată societatea, iată formele pline de o nouă eleganţă din barocul tîrziu, iată înainte de toate exaltarea figurilor princiare care se oglindesc în tragediile lui Racine. O aureolă de demnitate iradiază din toţi

eroii săi; *ma gloire* este un cuvînt des întrebuinţat de ei pentru a desemna intangibilitatea demnităţii lor corporale sau sufleteşti; căci demnitatea lor nu este numai exterioară, ci parte componentă a fiinţei lor, ceea ce se relevă admirabil mai ales la femei – să ne gîndim la Monime. Toate au fost bine puse în lumină de Taine cu felul său incisiv, deşi, întemeiată pe asemenea consideraţii, aprecierea asupra lui Racine este totuşi, după părerea mea, uşor unilaterală. Oricum însă, el a fost primul care a folosit metoda sociologică, indispensabilă înţelegerii perspectivic-istorice a literaturii marelui secol. Fără cunoaşterea situaţiei sociale nu s-ar putea explica cum de a fost posibil ca exaltarea şi înflorirea barocă a expresiei să devină atît de generală şi să poată iradia atît de departe într-o epocă ce are un caracter modern raţionalist din atîtea puncte de vedere şi în atîtea domenii, în cel filozofic, ştiinţific, politic, economic, ba chiar şi social, şi a întemeiat chiar în mare măsură metodele moderne raţionaliste; şi nici nu s-ar putea înţelege cum a fost posibil ca critica din acea vreme să aprecieze asemenea forme baroce şi hiperbolice în funcţie de raţiune şi bun-simţ, să admire unele din ele, să respingă altele, vădind cu această ocazie mult gust şi comprehensiune artistică, fără să observe totuşi contradicţia în care se afla universul de forme al barocului în ansamblu cu o judecată pur raţională. Acest univers al formelor este expresia unei părţi distincte a societăţii care trăia în condiţii speciale, iar importanţa ei funcţională era mult mai mică decît ne lasă să întrevedem prestigiul de care se bucura. Sensul istoric al absolutismului perfect n-a fost să creeze un monarh sublim înconjurat de o mare curte; sensul său a fost mai degrabă să concentreze forţele naţiunii, să distrugă tendinţele centrifuge, să organizeze în mod unitar politica, administraţia, economia. Curtea este, ca să spunem aşa, doar un produs secundar al acestui proces; ea nu-şi datorează existenţa unei funcţii care trebuie îndeplinită în mod necesar, ci nobilimea s-a strîns în jurul regelui, fiindcă nu mai avea funcţii în alte părţi; abia în urma noii sale existenţe în jurul regelui i s-a născut funcţia de slujitor al curţii. Chiar dacă luăm în consideraţie, cum e absolut necesar, şi *la ville* ca purtătoare a culturii franceze clasice, deci nu numai curtea singură, nu avem totuşi decît o minoritate care a influenţat ce-i drept gustul epocii nuanţîndu-l, dar totuşi fără o conştiinţă burgheză pozitivă, nici în domeniul politicii, nici în cel estetic. În două puncte foarte importante concordă *la ville* şi *la cour*: reprezentanţii acestora erau cultivaţi – adică nici atît de învăţaţi ca specialiştii, dar nici atît de inculţi şi de ignoranţi ca poporul, ci bine crescuţi şi înzestraţi cu acele cunoştinţe care sînt necesare pentru formarea uneii opinii estetice; se năzuia la acel *honnête homme* ideal, nespecializat, fără profesiune, iar originea burgheză era considerată

şi ea drept un *un rang qu'on tient dans le mondeí* – am mai vorbit despre aceasta la începutul prezentului capitol (pp. 332-334).

Din caracterul specific al minorităţii căreia i se adresa poezia clasică franceză, mai ales din idealul ei de viaţă socială, se poate oricum înţelege sau cel puţin intui moda formelor baroce şi exaltate, ca şi îmbinarea lor cu categorii estetice raţionale. Dar numai din gustul publicului de elită, al societăţii culte din anturajul mai apropiat sau mai îndepărtat al curţii, se poate înţelege şi separarea radicală a traficului de realism, în cadrul căreia formele baroce care supraînalţă omul tragic nu sînt decît un simptom foarte evident. Separarea stilurilor din clasicismul francez este mult mai mult decît o simplă imitare a Antichităţii în sensul umaniştilor din secolul al XVI-lea ; valoarea modelului antic e exaltată şi se produce o ruptură adîncă faţă de milenara tradiţie populară creştină a amestecului de stiluri ; exaltarea personajului tragic (*ma gloire*) şi cultul pasiunilor împinse la extrem este de-a dreptul anticreştin. Şi teologii contemporani, care au condamnat cu severitate teatrul, au sesizat cu subtilitate acest lucru, mai ales Nicole şi Bossuet. Să luăm de exemplu cîteva cuvinte din *Maximes et Réflexions sur la Comédie*, pe care Bossuet le-a scris în anul 1694 :

Ainsi tout le dessein d'un poète, toute la fin de son travail, c'est qu'on soit, comme son héros, ésprit des belles personnes, qu'on les serve comme des divinités ; en un mot, qu'on leur sacrifie tout, si ce n'est peut-être la gloire, dont l'amour est plus dangereux que celui de la beauté même[55] (alin. 1, cap. 4).

Ceea ce e perfect adevărat, cel puţin din punctul de vedere al teologilor ; pasiunea, cum o prezintă tragedia lui Racine, este seducătoare şi, în ciuda deznodămîntului tragic, face pe spectator să admire şi să imite un destin atît de mare şi sublim ; lucru foarte valabil pentru *Phèdre* ; deşi, după cum s-a spus de multe ori şi după cum a simţit şi Racine, ea are într-însa ceva de creştină de la care Dumnezeu şi-a întors faţa, totuşi efectul de ansamblu nu este, fără îndoială, deloc creştin, orice inimă tînără şi simţitoare e copleşită de admiraţie faţă de marea ei pasiune care dispreţuieşte şi uită totul. La fel de potrivite şi chiar şi mai pătrunzătoare sînt cuvintele lui Bossuet despre

55. Astfel, întregul scop al poetului, ţelul deplin al lucrării sale, constă în a-i face pe oameni să fie asemenea eroului său, îndrăgostiţi de persoane frumoase, slujite ca nişte divinităţi ; într-un cuvînt, gata de a le sacrifica totul, exceptînd, poate, gloria, a cărei iubire e mai periculoasă decît însăşi aceea acordată frumuseţii.

gloire; ele ţintesc exaltarea personajelor tragice care, din punct de vedere creştin, nu este decît *superbia*.

Dar nici Bossuet, nici Nicole nu s-ar fi putut apropia de teatrul creştin popular cu amestecul său de stiluri, ale cărui reprezentaţii fuseseră interzise de Parlamentul din Paris cu un secol înainte; simţul lor etic şi estetic s-ar fi revoltat împotriva lui. Şi ei erau adepţi ai gustului timpului în privinţa separării stilurilor. Marea şi importanta literatură creştină din secolul al XVII-lea francez (care trece, pe drept cuvînt, drept ortodox-creştin în comparaţie cu crizele religioase din secolul al XVI-lea şi cu iluminismul secolului al XVIII-lea) are în întregime un ton sublim ce se accentuează mereu în cursul secolului; ea evită orice cuvînt „umil", orice realism palpabil; ea exaltă prin sine însăşi personajele princiare şi operele ei par aproape să fie scrise pentru o societate de elită, pentru *la cour et la ville*.

Se ştie cît de mare a fost puterea stilului clasic francez în întreaga Europă. Abia cu mult mai tîrziu şi în condiţii cu totul schimbate, seriozitatea tragică şi realitatea de toate zilele s-au putut din nou întîlni.

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

XVI

Cina întreruptă

On nous servit à souper. Je me mis à table d'un air fort gai ; mais, à la lumière de la chandelle qui était entre elle et moi, je crus apercevoir de la tristesse sur le visage et dans les yeux de ma chère maîtresse. Cette pensée m'en inspira aussi. Je remarquai que ses regards s'attachaient sur moi d'une autre façon qu'ils n'avaient accoutumé. Je ne pouvais démêler si c'était de l'amour ou de la compassion, quoiqu'il me parût que c'était un sentiment doux et languissant. Je la regardai avec la même attention ; et peut-être n'avait-elle pas moins de peine à juger de la situation de mon cœur par mes regards. Nous ne pensions ni à parler, ni à manger. Enfin, je vis tomber des larmes de ses beaux yeux : perfides larmes !

„Ah Dieu ! ", m'écrirai-je, „vous pleurez, ma chère Manon ; vous êtes affligée jusqu'à pleurer, et vous ne me dites pas un seul mot de vos peines ! " Elle ne me répondit que par quelques soupirs qui augmentèrent mon inquiétude. Je me levai en tremblant ; je la conjurai, avec tous les empressements de l'amour, de me découvrir le sujet de ses pleurs ; j'en versai moi-même en essuyant les siens ; j'étais plus mort que vif. Un barbare aurait été attendri des témoignages de ma douleur et de ma crainte.

Dans le temps que j'étais ainsi tout occupé d'elle, j'entendis le bruit de plusieurs personnes qui montaient l'escalier. On frappa doucement à la porte. Manon me donna un baiser, et, s'échappant de mes bras, elle entra rapidement dans le cabinet, qu'elle ferma aussitôt sur elle. Je me figurai qu'étant un peu en désordre, elle voulait se cacher aux yeux des étrangers qui avaient frappé. J'allai leur ouvrir moi-même.

À peine avais-je ouvert, que je me vis saisir par trois homme que je reconnus pour les laquais de mon père...[1]

---

1. Ni se servi cina. Mă aşezai la masă cu multă voie bună. Dar la lumînarea aprinsă care era între ea şi mine îmi păru că zăresc tristeţe pe faţa şi în ochii scumpei mele iubite. Acest gînd mi-o inspiră şi mie. Luai în seamă că privirile ei se lăsau asupră-mi altfel ca de obicei. Nu puteam lămuri dacă era dragoste sau milă, cu toate că-mi păru că era un simţămînt dulce şi îndurerat. O priveam şi eu cu aceeaşi intenţie, şi poate că ea nu se silea mai puţin să-mi desluşească starea

Textul provine din *Manon Lescaut* de abatele Prévost. Micul roman a apărut pentru prima dată în 1731, deci cu puţin timp înainte de *Lettres anglaises* a lui Voltaire şi de cartea despre romani a lui Montesquieu.

Situaţia în care se găsesc la începutul scenei cele două personaje, Manon şi cavalerul Des Grieux, este următoarea: cavalerul, un băiat de şaptesprezece ani dintr-o familie bună care abia a terminat şcoala, a întîlnit din întîmplare cu cîteva săptămîni înainte pe Manon, şi mai tînără decît el, la staţia poştei din Amiens, de unde fata urma să fie dusă la mănăstire, şi a fugit cu ea la Paris. Acolo cei doi tineri au petrecut o viaţă plăcută şi idilică, pînă cînd banii au ajuns pe terminate; în această situaţie, Manon a intrat în relaţii cu un vecin foarte bogat, un financiar, care a dat de veste familiei cavalerului. E adevărat că tocmai în dimineaţa zilei cînd urma să fie răpit, cavalerul a descoperit din întîmplare legătura lui Manon cu financiarul, ceea ce l-a tulburat grozav; totuşi, încrederea naivă şi iubirea au fost mai puternice; el şi-a ticluit o explicaţie inofensivă (şi anume că prin intermediul financiarului, Manon şi-a procurat bani de la rudele ei şi că vrea să-i facă astfel o surpriză); nu pune deci nici o întrebare seara cînd vine acasă, deoarece aşteaptă ca fata să înceapă să vorbească. În această plăcută dispoziţie, aşteptînd totuşi cu oarecare nesiguranţă, se aşază la masă. Deoarece întreg romanul e conceput ca o povestire a cavalerului, relatează el însuşi scena.

Aceasta e plină de viaţă, dramatică, aproape teatrală şi plină de sentiment; putem deosebi într-însa trei părţi. Prima cuprinde tensiunea mută a celor doi care stau la masă cu o lumînare între ei şi se observă pe furiş fără să mănînce. El simte că fata e frămîntată de ceva şi asta îi strică repede buna

---

inimii în privirile mele. Nu ne gîndeam nici a vorbi, nici a mînca. În fine, văzui picurînd lacrimi din frumoşii săi ochi: perfide lacrimi!

„O, Doamne, izbucnii eu, dumneata, scumpa mea Manon, necăjită pînă a plînge şi nu-mi spui un singur cuvînt din supărările dumitale!" Ea nu-mi răspunse decît prin cîteva suspine care-mi măriră îngrijorarea. Mă ridicai tremurînd: o rugai cu toate stăruinţele dragostei să-mi mărturisească pricina plînsului ei. Eu însumi plîngeam ştergînd ochii săi. Eram mai mult mort decît viu. Un barbar ar fi fost înduioşat de dovezile suferinţei mele şi de teama mea.

Pe timpul cînd eram cu totul aţinut de ea auzii zgomotul mai multor inşi care urcau scara. Se bate încet la uşă. Manon îmi dă un sărut şi, smulgîndu-se din braţele mele, intră repede în odăiţă unde dindată se închide. Îmi închipuii că, fiind cam fără grijă îmbrăcată, ea voia să se ascundă de ochii străinilor care bătuseră. Mă dusei să deschid eu însumi.

Abia deschisesem, că mă văzui prins de trei oameni, pe care-i cunoscui ca fiind lacheii tatălui meu...

dispoziţie; încearcă să-şi explice tristeţea ei, devine neliniştit, totuşi neliniştea lui conţine mult mai multă compasiune plină de dragoste faţă de indispoziţia ei decît neîncredere; din felul în care încearcă să interpreteze sentimentele ei, din tandreţea cu care o descrie, ba chiar şi din reproşurile pe care le strecoară pe ici, pe colo, el, ca povestitor care cunoaşte deja evoluţia acţiunii (*perfides larmes!*), reiese iubirea lui mişcătoare şi de bună-credinţă, în ciuda tuturor motivelor de suspiciune. Emoţia ei uşoară ne face să bănuim o durere din pricina viitoarei despărţiri (căci şi ea îl iubeşte, în felul ei), poate oarecare remuşcări şi probabil şi teamă că el ar putea bănui trădarea, căci şi ea bagă de seamă că băiatul nu se comportă ca de obicei. Raportul instinctiv dintre doi oameni atît de tineri, atît de strîns legaţi unul de altul, iese minunat la iveală în această scenă mută şi e îmbibat de senzualitate, deşi nu conţine de fapt elemente erotice; şi chiar acum cînd reflectează asupra unor lucruri de mult întîmplate, povestitorul priveşte sentimental şi patetic (*juger de la situation de mon cœur*) această scenă cu un pronunţat caracter de comedie, în care el apare tras pe sfoară în mod ordinar şi ridicol.

O destindere în această situaţie de mută încordare o aduc lacrimile fetei, şi începe o a doua scenă, foarte agitată. El nu suportă s-o vadă plîngînd şi, cînd Manon răspunde numai prin suspine la întrebările lui insistente, mişcătoare din cauza reproşului plin de iubire, Des Grieux îşi pierde complet cumpătul. Sare în sus, tremurînd şi, în timp ce o asaltează cu întrebări şi încearcă să-i şteargă lacrimile, începe şi el să plîngă. Şi această scenă e povestită acum, din amintire, sentimental şi cu seriozitate (*un barbare aurait été attendri...*). Lacrimile încep să aibă în literatura secolului al XVIII-lea o însemnătate ce n-au avut-o înainte ca motiv independent; eficienţa lor, la graniţa dintre sufletesc şi senzual, e pusă în valoare şi se dovedeşte a fi foarte potrivită pentru a exercita acea atracţie erotic-sentimentală ce era atunci la modă. Mai cu seamă lacrimile care se preling din ochii unei fiinţe frumoase, uşor impresionabilă şi uşor inflamabilă, sau care se scurg pe obrajii ei devin tot mai agreate în artele plastice şi în literatură; ele sînt privite şi savurate oarecum una cîte una, *on les voit tomber des beaux yeux*, şi sînt apreciate oarecum după cantitatea lor, cu expresia *quelques larmes*, care de fapt nu apare aici, dar o întîlnim adesea în literatură, expresie greu de interpretat fără pedanterie, dar care defineşte în modul cel mai pătrunzător stilul şi simţămintele epocii. Ea provine probabil din stilul preţios; pe mine m-a frapat întîia oară în dedicaţia scrisă de Racine în *Andromaque* pentru Madame, adică pentru Henriette-Anne d'Angleterre, care a murit aşa de tînără: *...on savait enfin que vous l'aviez* (adică tragedia mea) *honorée*

de quelques larmes...[2] Aici, delimitarea cantitativă indică rangul înalt al prinţesei, care face mare cinste tragediei lui Racine, chiar şi dacă acordă „cîteva" lacrimi. În secolul al XVIII-lea în schimb, *quelques larmes* sînt semnul unei rătăciri erotice de scurtă durată care necesită consolare; aceste lacrimi, *qu'on verse*, *qu'on fait tomber* sau *qu'on cache*, vor să fie şterse.

Şi acum începe scena a treia. Se aud venind oameni pe scări, bătăi la uşă. Manon îl mai sărută o dată în grabă (şi el n-a uitat sărutul nici după atîţia ani); apoi se furişează din braţele lui şi dispare în camera alăturată. Cavalerul nu bănuieşte nici acum nimic; Manon e *un peu en désordre*, fie pentru că apăruse în *néglijé* la cină, fie pentru că scena agitată de dinainte a lăsat oarecare urme asupra exteriorului ei; nimic mai natural decît să se ascundă privirilor unor vizitatori străini. Cavalerul deschide personal uşa celor sosiţi: sînt lacheii tatălui său; aceştia îl înhaţă; idila amoroasă a luat deocamdată sfîrşit. Şi cu această ocazie vom spune cîteva cuvinte despre acel *désordre* în toaleta feminină; şi acest motiv se impune mai puternic în secolul al XVIII-lea. Într-o frumoasă parafrază l-am întîlnit chiar într-o scenă din *Britannicus* (*dans le simple appareil d'une beauté qu'on vient d'arracher au sommeil*); acum, asemenea motive sînt căutate şi exploatate; elementul intim erotic din descrieri şi aluzii e la mare modă începînd cu Regenţa; în tot secolul acesta găsim în literatură, şi nu numai în cea erotică propriu-zisă, motive de acest fel; o idilă tulburată, o rafală de vînt, o cădere, o săritură unde se dezvăluie părţi altminteri acoperite ale trupului feminin sau se arată în genere o „dezordine fermecătoare". O asemenea formă a eroticii nu apare în epoca clasică, în timpul lui Ludovic al XIV-lea, nici măcar în comedie; Molière nu este niciodată echivoc. Acum însă, intimitatea erotică şi sentimentele se combină şi erotismul pătrunde pînă şi în anecdotele iluminismului filozofic şi al ştiinţelor naturii.

Intimitatea din textul nostru ne aminteşte de „cadrul domestic" din unele descrieri ale literaturii Evului Mediu tîrziu, dar îi lipseşte cu totul elementul creatural, atît de important în Evul Mediu; are mai degrabă o eleganţă lustruită şi cochetă; obiectul, ca şi reprezentarea, sînt departe de orice aprofundare existenţială. Întocmai ca în ilustraţiile gravorilor renumiţi ce înfloresc în aceeaşi perioadă, ni se oferă aici un tablou intim, plin de viaţă, graţios încadrat, pentru care putem utiliza expresia *intérieur*. *Manon Lescaut* şi multe alte opere contemporane sau mai tîrzii sînt bogate în asemenea *intérieurs*, a căror eleganţă sobră, sentimentalism lacrimogen şi frivolitate erotico-morală reprezintă o combinaţie unică în felul ei. Subiectul lor sînt scenele familiare şi de dragoste în care predomină cînd elementul erotic,

2. Se ştia în fine că aţi cinstit-o cu cîteva lacrimi...

cînd cel înduioşător, din care însă rareori lipseşte unul din aceste două elemente; îmbrăcămintea, obiectele, aranjamentul încăperilor sînt descrise sau indicate, oriunde este posibil, cu o plăcere deosebită pentru ceea ce e colorat şi viu şi cu o grijă plină de cochetărie; n-avem în aceste opere o strictă separare a stilurilor; în acţiune se împletesc personaje din mediul înconjurător al tuturor claselor sociale, chestiuni de afaceri şi în genere tot felul de imagini din civilizaţia epocii; interioarele sînt în acelaşi timp „tablouri de moravuri". În *Manon Lescaut* se vorbeşte mult despre bani, apar lachei, restaurante, închisori, funcţionari publici, o scenă din faţa teatrului e redată cu indicarea precisă a străzii, vedem un transport de prostituate care urmează să fie îmbarcate pentru America; totul e zugrăvit foarte realist. Pe de altă parte, autorul ţine ca noi să-i luăm în serios povestirea; el se străduieşte să o prezinte foarte moral, ca şi foarte tragic. În ceea ce priveşte morala, se vorbeşte mult de onoare şi virtute şi, deşi cavalerul devine trişor, escroc şi aproape un întreţinut, nu pierde nici o clipă obiceiul de a manifesta sentimente nobile şi a face consideraţii moraliste, care sînt, ce-i drept, extrem de triviale şi uneori chiar murdare, dar sînt evident luate în serios de către autor. Ba chiar şi Manon e, după părerea sa, virtuoasă „de fapt"; doar că din nenorocire are o astfel de fire, încît distracţiile o atrag mai mult decît orice... În *Avis de l'auteur* citim:

Elle connaît la vertu, elle la goûte même, et cependant elle commet les actions les plus indignes. Elle aime le Chevalier Des Grieux avec une passion extrême; cependant le désir de vivre dans l'abondance et de briller lui fait trahir ses sentiments pour le Chevalier, auquel elle préfère un riche financier. Quel art n'a-t-il pas fallu pour intéresser le lecteur et lui inspirer de la compassion par rapport aux funestes disgrâces qui arrivent à cette fille corrompue![3]

E o depravare trivială; îi lipseşte orice măreţie şi demnitate; dar autorul pare să nu simtă acest lucru. Nesăbuita sclavie sexuală a cavalerului şi amoralitatea aproape naivă a lui Manon au ceva exemplar, chiar din pricina trivialităţii, şi romanul este renumit pe drept cuvînt tocmai din cauza

3. Ea cunoaşte virtutea, îi place chiar, şi totuşi comite faptele cele mai nedemne. Iubeşte pe cavalerul Des Grieux cu extremă pasiune; cu toate acestea, dorinţa de a trăi în belşug şi de a străluci o face să trădeze simţămintele ei faţă de cavaler, căruia îi preferă un bogat financiar. Cîtă dibăcie nu a trebuit pentru a interesa pe cititor şi a-i inspira compasiune, fiind vorba de cruntele pedepse pe care le are de întîmpinat această fată coruptă!

caracterului său exemplar. Dar abatele Prévost vrea neapărat să facă din cele două personaje eroi „de fapt" buni şi care se deosebesc ca de la cer la pămînt de răufăcătorii obişnuiţi. Sentimentul viu de ruşine care îl cuprinde la un moment dat pe cavaler, cînd se vede compromis şi toate escrocheriile sale date în vileag, îi oferă prilejul să se declare un caracter cu totul deosebit şi excepţional, care simte mai profund şi mai din plin decît *le commun des hommes*, şi e evident că Prévost ia în serios această explicaţie naiv patetică de moralist dezamăgit; el îşi concepe eroii cu totul afectiv şi patetic. *Adieu, fils ingrat et rebelle*! strigă tatăl cavalerului; *adieu, père barbare et dénaturé*! răspunde fiul. E tonul de *comédie larmoyante*, la modă pe vremea aceea. Viciului trivial îi corespunde o imagine tot atît de trivială despre virtute; ea este pe de-a-ntregul orientată spre viaţa sexuală, spre ordinea sau dezordinea ei, şi prin urmare complet erotizată; ceea ce se înţelege aici prin virtute nici nu poate fi imaginat fără implicaţiile erotice. Plăcerea pe care autorul încearcă să o trezească în cititor, prezentînd pe îndrăgostiţii săi în jocul naiv şi inconştient al corupţiei, este de fapt un excitant sexual, tratat în permanenţă sentimental şi moralist, de al cărui efect abuzează pentru a produce o morală sentimentală. Acest amestec poate fi foarte adesea întîlnit în secolul al XVIII-lea; şi morala lui Diderot se bazează încă pe sentimentalismul entuziast cu rezonanţe erotice şi chiar şi la Rousseau mai putem întîlni astfel de urme. Îmburghezirea crescîndă a societăţii, stabilitatea relaţiilor politice şi economice în cea mai mare parte a secolului, rutina şi siguranţa vieţii în păturile mijlocii şi în consecinţă lipsa de griji profesionale şi politice la tineretul provenit din păturile respective: toate acestea au promovat formele morale şi estetice sesizabile în textul nostru, ca şi în multe altele asemănătoare; chiar şi atunci cînd orînduirea socială s-a relevat tuturor a fi problematică, începînd să se clatine şi sfîrşind prin a se prăbuşi, o mare doză de sentimentalism burghez s-a revărsat în noile noţiuni revoluţionare şi s-a menţinut pînă în secolul al XIX-lea.

Avem deci de-a face în textul nostru cu un fel de stil mijlociu în care elementul realist se amestecă cu cel serios; căci romanul are chiar un sfîrşit tragic; amestecul e încîntător, dar cele două elemente, realismul şi tragicul serios, sînt de o afectată superficialitate. Tablourile realiste sînt viu colorate, bogate, pline de viaţă şi plastice; nu lipseşte nici prezentarea viciului celui mai ordinar; dar expresia rămîne pururi amabilă şi elegantă; nu găseşti nici urmă de problematică; mediul social e un cadru dat, luat aşa cum este.

Foarte diferit e nivelul stilistic al textelor realiste puse în serviciul propagandei iluministe. Asemenea texte apar o dată cu Regenţa şi de-a lungul secolului devin tot mai frecvente şi mai incisive în polemica lor. Maestrul

lor e Voltaire. Să pornim de la un fragment din a şasea *scrisoare filozofică*, unde redă impresiile lui din Anglia:

Entrez dans la bourse de Londres, cette place plus respectable que bien des cours; vous y voyez rassemblés les députés de toutes les nations pour l'utilité des hommes. Là, le juif, le mahométan et le chrétien traitent l'un avec l'autre comme s'ils étaient de la même religion, et ne donnent le nom d'infidèles qu'à ceux qui font banqueroute; là, le presbytérien se fie à l'anabaptiste, el l'anglican reçoit la promesse du quaker. Au sortir de ces pacifiques et libres assemblées, les uns vont à la synagogue, les autres vont boire; celui-ci va se faire baptiser dans une grande cuve au nom du Père, par le Fils, au Saint-Esprit; celui-là fait couper le prépuce de son fils et fait marmotter sur l'enfant des paroles hébraïques qu'il n'entend point; ces autres vont dans leurs églises attendre l'inspiration de Dieu leur chapeau sur la tête, et tous sont contents[4].

Acest tablou al bursei din Londra n-a fost scris de fapt cu o intenţie realistă; aflăm doar în linii generale ce se întîmplă acolo. Intenţia este mai degrabă de a insinua anumite idei care, în forma cea mai brută şi seacă, ar fi aproximativ următoarele: „Viaţa comercială liberă, dictată de egoismul individual, e folositoare societăţii omeneşti, reunind pe oameni într-o activitate comună paşnică; religiile sînt în schimb absurde, absurditatea lor este dovedită deja prin marele lor număr, fiecare pretinzînd a fi singura adevărată, precum şi prin absurditatea dogmelor şi ritualurilor lor. Oricum însă, nu pricinuiesc pagube prea mari într-o ţară în care există religii multe, diferite, şi pot fi luate drept o nerozie inofensivă. Situaţia devine gravă abia atunci cînd încep să se persecute şi să lupte una împotriva celeilalte". Dar chiar şi această seacă prezentare conţine un artificiu retoric pe care nu-l pot separa, fiindcă face parte din însăşi concepţia lui Voltaire: modul uluitor de

4. Intraţi în bursa Londrei, acel loc mai respectabil decît multe curţi; vedeţi acolo întruniţi, pentru folosul oamenilor, deputaţii tuturor naţiunilor. Acolo evreul, mahomedanul şi creştinul tratează unul cu altul ca şi cînd ar fi de aceeaşi religie şi nu numesc păgîni decît pe cei care fac bancrută; acolo, presbiterianul se încrede în anabaptist şi anglicanul se bizuie pe cuvîntul quakerului. La ieşirea din aceste libere şi paşnice adunări, unii se duc la sinagogă, ceilalţi să bea; acesta se duce ca să fie botezat într-o mare cadă în numele Tatălui, prin Fiu şi Sfîntul Duh; celălalt pune să se facă tăietura împrejur fiului său şi să se mormăie asupra copilului cuvinte ebraice pe care nu le pricepe; ceştilalţi se duc în bisericile lor să aştepte cu pălăria pe cap inspiraţia de la Dumnezeu, şi toţi sînt mulţumiţi.

a pune faţă în faţă afacerile şi religia, afacerile fiind considerate superioare religiei din punct de vedere practic şi moral. Chiar şi simpla lor alăturare, ca şi cum ar fi ramuri ale activităţii umane situate în acelaşi plan şi care pot fi considerate din acelaşi punct de vedere, înseamnă nu numai o îndrăzneală, ci şi o punere în temă sau, dacă vrem, o dispoziţie experimentală în care religia pierde automat tocmai ceea ce constituie valoarea şi esenţa ei; ea este prezentată într-o situaţie în care pare de la bun început ridicolă. E o tehnică întrebuinţată în toate timpurile cu succes de către sofişti şi propagandişti şi în care Voltaire se arată un maestru. Iată de ce n-a ales o gospodărie ţărănească, sau un birou, sau o fabrică, spre a demonstra foloasele muncii productive, ci bursa, unde se întîlnesc oameni de orice provenienţă şi de orice religie.

Invitaţia de a intra în bursă e aproape ceremonioasă: el numeşte bursa un loc ce merită mai multă consideraţie decît multe curţi princiare, iar pe vizitatori îi numeşte deputaţi ai tuturor naţiunilor care s-au adunat spre folosul oamenilor. Apoi se ocupă de descrierea amănunţită a vizitatorilor, privindu-i mai întîi în cadrul activităţii de bursă, apoi în existenţa lor privată, şi scoţînd în evidenţă în ambele cazuri diferenţa de confesiune. Atîta timp cît se află la bursă, această deosebire nu are importanţă, căci nu impietează asupra afacerilor; de aici rezultă posibilitatea de a introduce jocul de cuvinte cu *infidèle*. De îndată ce au părăsit însă localul bursei – aceste adunări paşnice şi libere, în opoziţie cu adunările preoţilor care se ceartă –, fărîmiţarea convingerilor lor religioase apare din nou la suprafaţă şi ceea ce puţin mai înainte era un întreg, oarecum un simbol al colaborării ideale a întregii societăţi umane, se descompune iarăşi în numeroase părţi lipsite de legătură şi incompatibile între ele; în rest, alineatul descrie fugitiv cîteva din aceste părţi. Negustorii care părăsesc bursa se risipesc; unii merg la sinagogă, alţii merg să bea; alăturarea sintactică le prezintă ca posibilităţi echivalente de a petrece timpul. Autorul caracterizează apoi trei grupuri de vizitatori credincioşi ai bursei, anabaptişti, evrei şi quakeri; şi în cazul fiecărui grup Voltaire relevă elementul pur exterior, cu totul diferit, lipsit de legătură cu celelalte şi în acelaşi timp absurd şi comic în sine. Nu e vorba de caracterul propriu-zis al evreilor sau quakerilor, de baza şi conformaţia specifică a convingerilor lor, ci de spectacolul oarecum comic, mai ales pentru neiniţiaţi, al ceremonialului lor religios. E şi acesta un exemplu de tehnică propagandistică foarte comună, întrebuinţată uneori într-o formă mult mai brutală şi mai tendenţioasă decît în cazul de faţă; am putea-o numi tehnica reflectorului. Ea constă în faptul că dintr-un context vast se luminează excesiv doar o mică parte, lăsînd în umbră toate amănuntele care ar putea s-o explice pe aceasta şi să o integreze, contrabalansînd în acelaşi

timp ceea ce s-a pus în lumină; încît în aparenţă se spune adevărul, căci aserţiunile făcute nu pot fi contestate, şi totuşi totul este falsificat, deoarece adevărul înseamnă întregul adevăr şi proporţia justă dintre părţile lui componente. Publicul cade totdeauna în cursa unor asemenea trucuri, mai ales în perioade agitate, şi cunoaşte oricine suficiente exemple din trecutul apropiat. Cu toate că în majoritatea cazurilor trucul poate fi uşor descoperit, în perioade încordate lipseşte însă lumii voinţa fermă de a o face; atunci cînd o formă de viaţă sau un grup de oameni şi-a trăit traiul sau nu se mai bucură de favoare şi toleranţă, orice nedreptate comisă propagandistic împotriva ei şi recunoscută chiar şi semiconştient ca atare e salutată totuşi cu o sadică bucurie. Gottfried Keller descrie prea bine această situaţie psihologică într-o nuvelă din ciclul *Seldwyla*, *Das verlorene Lachen*, unde e vorba de o campanie calomnioasă din Elveţia; desigur, cele povestite de el stau, prin comparaţie cu cele trăite de noi, în acelaşi raport cu o uşoară tulburare a unui pîrîu faţă de o mare de noroi şi sînge. Analizînd faptele cu calma sa limpiditate, fără a atenua nimic dintr-însele, fără a înfrumuseţa cu nimic nedreptatea şi fără a vorbi despre o dreptate superioară, Gottfried Keller pare totuşi să vadă în astfel de lucruri ceva natural şi uneori chiar binefăcător, deoarece *mehr als einmal [ist] aus einem ungerechten Anlass oder unwahren Vorwand die Staatsveränderung und die Erweiterung der Freiheit hervorgegangen*[5]. Acest om fericit nu-şi putea imagina o importantă reformă politică care să nu ducă la o lărgire a libertăţii. Noi am văzut şi altele.

Voltaire încheie cu o întorsătură neaşteptată: *et tous sont contents*. Cu rapiditatea unui prestidigitator a parodiat în trei propoziţii concise trei credinţe sau secte şi tot atît de repede, surprinzător şi vesel ţişnesc cele patru cuvinte de încheiere. Ele sînt extrem de pline de miez. De ce sînt toţi mulţumiţi? Fiindcă sînt lăsaţi să-şi încheie în linişte afacerile prin care prosperă; şi fiindcă pot să-şi vadă tot cu atîta linişte de neroziile lor religioase şi nu devin nici persecutori, nici persecutaţi. Trăiască toleranţa! Ea permite fiecăruia afaceri ca şi plăceri, indiferent că e vorba de băutură sau un mod absurd de a adora pe Dumnezeu.

Modalitatea de a pune de la început problema în aşa fel încît soluţia căutată să se cuprindă deja în punerea ei şi tehnica reflectorului care exagerează ridicolul, absurdul sau respingătorul la adversar sînt metode întrebuinţate cu mult înainte de Voltaire. Acesta are însă un fel deosebit, specific lui, de a le mînui. Caracteristic pentru el este în primul rînd ritmul: rezumarea rapidă, concisă a faptelor, alternanţa rapidă a tablourilor, alăturarea bruscă

5. Nu o dată un motiv nedrept sau un fals pretext au avut drept urmare reforma statului şi lărgirea libertăţii.

şi surprinzătoare a unor lucruri pe care nu sîntem obişnuiţi să le vedem împreună, în toate acestea Voltaire e aproape unic şi incomparabil şi spiritul său rezidă în bună parte în ritmul său. Ceea ce se învederează deplin dacă parcurgem delicioasele lui tablouri rococo; iată un exemplu:

Comme il était près de Lutèce,
Au coin d'un bois qui borde Charenton,
Il aperçut la frigante Marton
Dont un ruban nouait la blonde tresse;
Sa taille est leste, et son petit jupon
Laisse entrevoir sa jambe blanche et fine.
Robert avance; il lui trouve une mine
Qui tenterait les saints du paradis;
Un beau bouquet de roses et de lis
Est au milieu de deux pommes d'albâtre
Qu'on ne voit point sans en être idolâtre;
Et de son teint la fleur et l'incarnat
De son bouquet auraient terni l'éclat.
Pour dire tout, cette jeune merveille
A son giron portait une corbeille,
Et s'en allait avec tous ses attraits
Vendre au marché du beurre et des œufs frais.
Sire Robert, ému de convoitise,
Descend d'un saut, l'accole avec franchise:
„J'ai vingt écus, dit-il, dans ma valise;
C'est tout mon bien; prenez encor mon coeur:
Tout est à vous. – C'est pour moi trop d'honneur",
Lui dit Marton...[6]

6. Cînd se găsea destul de aproape de Paris,/ în colţul pădurii care mărgineşte Charenton,/ el zări pe zglobia Marton/ ale cărei cosiţe bălaie o panglică le înnoda;/ făptura ei sprintenă şi fusta ei scurtă/ lăsa să se zărească piciorul alb şi subţire./ Robert înaintează; şi află c-a ei faţă/ i-ar ispiti pe toţi sfinţii din rai;/ un frumos mănunchi de roze şi de crini/ ţine între două mere de alabastru/ ce nu le poţi vedea fără a te face şi idolatru;/ iar floarea şi incarnatul de pe obrazul ei/ ar fi pălit a mănunchiului lucire./ Ca totul spus să fie, această tînără minune/ purta la poala sa un coş/ şi se ducea cu toţi nurii ei/ la tîrg să vîndă unt şi ouă atunci scoase./ Jupîn Robert, de dorinţă zorit,/ din scări se aruncă, fără înconjur o întîmpină:/ „Am douăzeci de scuzi în punga mea, spune el;/ e tot avutul meu; încă şi inima mea o ia:/ tot este al dumitale. – E pentru mine o cinste prea mare",/ îi spune Marton...

Fragmentul e extras dintr-o povestire în versuri destul de tîrzie, *Ce qui plaît aux dames*, şi e compus cu multă grijă, după cum se poate vedea din gradarea impresiilor stîrnite de frumuseţea lui Marton, pe care cavalerul o admiră mai întîi de la distanţă, apoi din ce în ce mai aproape. O mare parte a farmecului său vine din ritm; dacă ar fi mai tărăgănat ar pierde din prospeţime şi ar cădea în trivialitate. Şi tot din ritm se desprinde şi hazul bucăţii; declaraţia amoroasă e atît de comică fiindcă rezumă uluitor de succint esenţialul. Ca peste tot la Voltaire, ritmul este şi aici parte integrantă a filozofiei sale, ajutîndu-l să scoată pregnant în evidenţă motivele esenţiale ale acţiunii omeneşti, aşa cum le înţelege el, extrem de materialiste, să le dezvăluie parcă, fără a deveni însă nici o clipă trivial. Nu întîlnim în acest mic tablou erotic nimic superior, spiritual, numai dorinţă şi cupiditate; declaraţia amoroasă începe cu discutarea neocolită a laturii comerciale a faptului, rămînînd totuşi drăgălaşă, elegantă şi plină de avînt. Ştie oricine, şi Robert şi Marton ştiu de asemenea, că aceste cuvinte: *Prenez encore mon cœur, tout est à vous* – nu reprezintă decît înfloriturî care exprimă dorinţa de a-şi satisface îndată instinctul sexual; şi totuşi au farmecul şi toată sclipirea pe care Voltaire şi epoca sa le-au moştenit de la clasicism (în cazul de faţă avem mai ales influenţa lui La Fontaine) şi pe care el le pune în serviciul unei demascări iluministe şi materialiste. Conţinuturile s-au schimbat complet, dar claritatea şi agreabilul, *l'agréable et le fin* din clasicism sînt păstrate, le găsim în fiecare cuvînt, în fiecare turnură şi în fiecare mişcare a ritmului vorbirii. Caracteristic voltairian este ritmul alert, care nu-şi pierde niciodată sobrietatea estetică, în ciuda îndrăznelii, ba chiar a lipsei de scrupule morale, în ciuda tehnicii sofistice de a surprinde. Voltaire e cu totul lipsit de sentimentalismul semierotic şi prin aceasta uşor tulbure, pe care am încercat să-l analizăm pornind de la textul din *Manon Lescaut*; dezvăluirile lui iluministe nu sînt niciodată brutale şi greoaie, ci uşoare, pline de avînt şi totodată savuroase; dar mai cu seamă el e complet lipsit de patosul nebulos, care şterge toate contururile şi distruge în aceeaşi măsură claritatea gîndirii şi puritatea simţirii, apărut la iluminiştii din a doua jumătate a secolului şi în literatura revoluţionară, dezvoltîndu-se şi mai mult în secolul al XIX-lea datorită romantismului, cu detestabile roade pînă în timpurile cele mai moderne.

Îndeaproape înrudită cu velocitatea ritmului, dar mai general răspîndită ca metodă de propagandă este puternica simplificare a tuturor problemelor. La Voltaire, velocitatea, ba am putea chiar spune notaţia expeditivă, serveşte la simplificare. Aproape peste tot simplificarea se face prin reducerea problemei la o antiteză şi prin demonstrarea acesteia în cadrul unei povestiri extrem de vii, vesele, rapide, în care albul şi negrul sau teoria şi practica şi

aşa mai departe stau clar şi simplu faţă în faţă. Putem observa acest lucru în textul nostru cu bursa din Londra, în care antiteza afaceri – religie (dintre care primele favorizează colaborarea interumană, fiind folositoare, iar cealaltă e absurdă şi desparte oamenii unii de alţii) este prezentată într-un tablou plin de viaţă, simplificînd însă energic şi tendenţios problema ; alături de ea apare, nu mai puţin simplificată, antiteza toleranţă – intoleranţă. Chiar şi în istorioara de dragoste de fapt nu problema, ci substanţa faptului este redusă la o formulă simplu-antitetică (plăcere – afaceri). Să luăm un exemplu. Romanul *Candide* conţine o polemică la adresa optimismului metafizic din ideea lui Leibniz despre cea mai bună din toate lumile posibile. În capitolul 8 din *Candide*, Cunigunda cea regăsită începe să povestească aventurile prin care a trecut de la alungarea lui Candide din palatul tatălui ei :

J'étais dans mon lit et je dormais profondément, quand il plut au ciel d'envoyer les Bulgares dans notre beau château de Thunder-ten-tronckh ; ils égorgèrent mon père et mon frère, et coupèrent ma mère par morceaux. Un grand Bulgare, haut de six pieds, voyant qu'à ce spectacle j'avais perdu connaissance, se mit à me violer ; cela me fit revenir, je repris mes sens, je criai, je me débattis, je mordis, j'égratignai, je voulais arracher les yeux à ce grand Bulgare, ne sachant pas que tout ce qui arrivait dans le château de mon père était une chose d'usage : le brutal me donna un coup de couteau dans le flanc gauche dont je porte encore la marque. – Hélas, j'espère bien la voir, dit le naïf Candide. – Vous la verrez, dit Cunégonde ; mais continuons. – Continuez, dit Candide[7].

Evenimentele fioroase par comice, fiindcă se rostogolesc cu o viteză bufonă şi fiindcă sînt prezentate ca expresia voinţei lui Dumnezeu şi ca obişnuite în genere, ceea ce stă într-o contradicţie comică cu grozăvia lor şi cu voinţa celei vizate ; se mai adaugă poanta erotică de la sfîrşit. Simplificarea antitetică şi anecdotizarea problemei, rapiditatea ameţitoare a

7. Eram în pat şi dormeam dusă, cînd a binevoit cerul să trimită pe bulgari în castelul nostru cel frumos din Thunder-ten-tronckh ; au omorît pe tata şi pe frate-meu şi pe mama au tăiat-o în bucăţi. Un bulgar voinic, înalt cît o prăjină, văzînd că leşinasem la ceea ce se întîmplase sub ochii mei, începu să mă siluiască ; asta m-a făcut să-mi viu iar în fire, am ţipat, m-am zbătut, l-am muşcat, l-am zgîriat şi voiam să-i scot ochii zdrahonului celuia de bulgar ; de unde să-mi închipui eu că tot ce se întîmpla acum în castelul tatei era ceva obişnuit în asemenea împrejurări ? Mojicul m-a lovit cu cuţitul în partea stîngă, am şi acuma semnul. – Vai ! aş vrea să-l văd şi eu, spuse naivul Candid. – Ai să-l vezi, spuse Cunigunda : să-ţi spun mai întîi ce-a mai fost. – Da, spune ! zise Candid.

ritmului domină tot romanul: nenorocirile se succedă una după alta şi de fiecare dată sînt interpretate ca necesare, reglementate, raţionale, demne de cea mai bună dintre lumi, ceea ce e evident un nonsens. În felul acesta, reflectarea liniştită e înecată în rîs şi cititorul amuzat ajunge cu greu, sau deloc, să înţeleagă că Voltaire nu tratează serios ideaţia lui Leibniz şi în genere ideea unei armonii universale, cu atît mai mult cu cît o operă atît de amuzantă ca a lui Voltaire găseşte cu mult mai mulţi cititori decît tratatele dificile, care necesită o muncă adîncită, ale adversarilor săi filozofici. Ba chiar şi la înţelegerea faptului că aşa-zisa realitate empirică pe care o construieşte Voltaire nu corespunde deloc experienţei, că ea a fost confecţionată în mod artificial numai în scop polemic, au ajuns probabil foarte puţini cititori contemporani autorului şi, în caz că totuşi au ajuns la ea, e puţin probabil că au valorificat-o. Ritmul aventurilor prin care trec Candide şi tovarăşii săi nu corespunde nicidecum realităţii concrete; o furtună de nenorociri atît de neîntreruptă, de gratuită, căzînd din pur senin peste capetele unor oameni din afara faptelor, nepregătiţi, angrenaţi în mod întîmplător în ele, nu există; ea ne aminteşte mai degrabă de păţaniile unei figuri burleşti, de farsă, sau ale lui August cel prost de la circ. În afară de aglomerarea excesivă de nenorociri şi de faptul că acestea nu stau, în foarte multe cazuri, în nici o legătură intimă cu persoanele atinse, Voltaire mai falsifică realitatea prin faptul că simplifică în mod excesiv cauzele evenimentelor. Cauzele destinelor omeneşti înfăţişate în scrierile sale iluminist-realiste sînt fie fenomene ale naturii sau pure întîmplări, fie, în măsura în care acţiunea omenească intră în discuţie ca o cauză, instinctul, răutatea şi în primul rînd prostia. El nu cercetează niciodată condiţiile istorice din care se nasc destinele omeneşti, convingerile şi instituţiile umane; şi acest lucru este valabil atît pentru istoria indivizilor, cît şi pentru cea a statelor, religiilor şi a societăţii omeneşti în genere. Tot atît de absurde, stupide şi fortuite ca anabaptismul, iudaismul sau secta quakerilor din primul nostru exemplu cu bursa londoneză apar în *Candide* campaniile războinice, recrutările, persecuţiile religioase, concepţiile nobililor sau ale preoţilor; şi ca ceva de la sine înţeles, Voltaire insinuează că nici un om inteligent nu poate să creadă într-o ordine interioară a experimentelor sau într-o îndreptăţire interioară a concepţiilor. Tot atît de natural insinuează ca un lucru dovedit faptul că, din punctul de vedere al istoriei individuale, oricine poate avea parte de orice destin care corespunde legilor naturale, fără a ţine deloc seama de posibilitatea unei interdependenţe caracter – destin, şi se complace uneori să alcătuiască lanţuri de cauze care sînt explicate numai ca fenomene ale naturii, în timp ce aspectul moral şi cel ce ţine de istoria individului sînt

în mod conştient eludate; să citim de pildă în capitolul 4 din *Candide* explicaţiile lui Pangloss despre cauza sifilisului său:

...vous avez connu Paquette, cette jolie suivante de notre auguste baronne; j'ai goûté dans ses bras les délices du paradis, qui on produit ces tourments d'enfer dont vous me voyez dévoré; elle en était infectée, elle en est peut-être morte. Paquette tenait ce présent d'un cordelier très savant, qui avait remonté à la source; car il l'avait eue d'une vieille comtesse, qui l'avait reçue d'un capitaine de cavalerie, qui la devait à une marquise, qui la tenait d'un page, qui l'avait reçue d'un jésuite qui, étant novice, l'avait eue en droite ligne d'un des compagnons de Cristophe Colomb...[8]

O astfel de expunere ce ţine seamă de cauzele naturale şi din aspectul moral al problemei scoate în relief doar satira împotriva moravurilor preoţilor (chiar şi homosexualitatea!), eludînd în schimb cu o expeditivă voioşie orice factor individual care a dus de fiecare dată la naşterea legăturii de dragoste, insinuează o concepţie prea determinată despre înlănţuirea evenimentelor, ce exclude atît răspunderea individului pentru acţiunile prin care dă curs instinctului său natural, cît şi tot ceea ce explică o anumită acţiune printr-o predispoziţie specială, prin dezvoltarea sa interioară şi exterioară specifică. Voltaire merge rareori atît de departe ca în acest pasaj şi ca în *Candide* în genere; el este de fapt un moralist; şi găsim, mai ales în scrierile sale istorice, portrete umane în care elementul individual se impune clar. Dar el e întotdeauna dispus să simplifice, şi simplificarea se face de fiecare dată în aşa fel încît raţiunea sănătoasă, practică, iluministă, aşa cum începuse să se formeze în acea vreme chiar şi sub influenţa lui, devine unicul criteriu de apreciere, iar dintre condiţiile în care se petrece existenţa umană e luat mai în serios în considerare numai factorul material-natural; factorii istorici şi spirituali sînt în schimb dispreţuiţi şi neglijaţi. Toate acestea se leagă de vederile active şi îndrăzneţe care însufleţeau iluminismul: societatea umană urma să fie eliberată de toate tarele care se

8. ...o ştii pe Paquette, servitoarea aceea drăguţă a slăvitei noastre baroane; m-am înfruptat în braţele ei din plăcerile raiului care au stîrnit însă această boală a iadului care, după cum vezi, mă roade; Paquette o avea şi poate a şi murit de boala asta. O căpătase în dar de la un călugăr cordelier foarte învăţat care ajunsese să-i afle originea: el o luase de la o contesă bătrînă, care o căpătase de la un căpitan de cavalerie, care o prinsese de la o marchiză, care o primise de la un paj, care o căpătase de la un iezuit care, pe cînd era novice, o luase de-a dreptul de la unul din tovarăşii lui Cristofor Columb...

opuneau progresului raţional; asemenea tare erau în mod evident datele religioase, politice şi economice, care se formaseră istoric, iraţional, împotriva oricărei raţiuni clare şi se încîlciseră într-un ghem încurcat; de aceea nu părea necesar a le înţelege şi justifica, ci a le discredita.

Voltaire construieşte realitatea în aşa fel ca ea să fie potrivită scopurilor sale. E de netăgăduit că în toate operele sale aflăm o realitate cotidiană policromă şi vivace; dar ea e incompletă, cu bună ştiinţă simplificată şi de aceea, în ciuda intenţiei didactice serioase, fortuit superficială. Cît priveşte nivelul stilistic, concepţia care domină în scrierile iluministe, chiar dacă nu sînt atît de insolent-spirituale ca cele ale lui Voltaire, înseamnă deja o coborîre a persoanei umane; exaltarea tragică a eroilor clasici dispare începînd cu secolul al XVIII-lea, chiar şi tragedia devine la Voltaire mai colorată şi mai spirituală, pierzînd în gravitate; în schimb, înfloresc genurile literare mijlocii, ca romanul şi povestirea în versuri, şi între tragedie şi comedie apare genul intermediar de *comédie larmoyante*. Tendinţa epocii nu merge spre sublim, ci caută graţia, eleganţa, spiritualul, sentimentalul, raţionalul şi utilul, care toate ţin mai degrabă de mijlociu. În ceea ce priveşte nivelul mijlociu, stilul erotico-sentimental din *Manon Lescaut* coincide cu cel propagandist al lui Voltaire. În ambele cazuri, personajele nu sînt eroi sublimi, desprinşi din contextul cotidian al vieţii, ci oameni încadraţi în condiţiile lor de existenţă, cel mai adesea mijlocii, legaţi exterior, ba chiar şi interior de ele. Deoarece nu putem contesta un anumit grad de seriozitate nici la Voltaire, la care ideile sînt desigur serioase, trebuie să constatăm că spre deosebire de clasicism avem acum iarăşi un amestec de stiluri, dar fără a pătrunde prea adînc ori prea larg nici în cotidian, nici în serios. El se leagă de tradiţia gustului clasic, în măsura în care realismul se păstrează mereu agreabil: adîncirea în tragic şi creatural, complicaţia istorică sînt evitate; oricît ar fi de viu colorat şi de amuzant, realismul rămîne o spumă. La Voltaire, caracterul agreabil şi spumos al realismului, menit doar să servească ideile iluministe, a atins un asemenea grad de virtuozitate artistică, încît el însuşi ajunge să întrebuinţeze reprezentările propriei sale decăderi şi propriul său sfîrşit, din ultimii ani de viaţă, ca introducere glumeţ-drăgălaşă la unele consideraţii de filozofie populară. Voi da în acest sens un exemplu, analizat mai demult de L. Spitzer (*Romanische Stil- und Literaturstudien*, Marburg, 1931, II, 238 şi urm.). E vorba de o scrisoare pe care patriarhul uscăţiv cu masca descărnată cunoscută de toţi a scris-o la vîrsta de şaptezeci şi şase de ani doamnei Necker, atunci cînd sculptorul Pigalle a venit la Ferney ca să-i modeleze bustul. Ea sună astfel:

À Madame Necker

Ferney, 19 juin 1770

Quand les gens de mon village ont vu Pigalle déployer quelques instruments de son art : Tiens, tiens, disaient-ils, on va le disséquer ; cela sera drôle. C'est ainsi, madame, vous le savez, que tout spectacles amuse les hommes ; on va également aux marionnettes, au feu de la Saint-Jean, à l'Opéra-Comique, à la grand'messe, à un enterrement. Ma statue fera sourire quelques philosophes, et renfrognera les sourcils éprouvés de quelque coquin d'hypocrite ou de quelque polisson de folliculaire : vanité des vanités !

Mais tout n'est pas vanité ; ma tendre reconnaissance pour mes amis et surtout pour vous, madame, n'est pas vanité.

Mille tendres obéissances à M. Necker [9].

Recomand cititorului excelenta analiză a lui Spitzer, care urmăreşte şi interpretează fiecare nuanţă din text, şi vreau doar să completez şi să rezum ceea ce este esenţial pentru problema stilistică tratată aici. Anecdota realistă care serveşte drept punct de plecare este fie inventată, fie, cel puţin, reluată pentru scopul de faţă ; e neverosimil ca ţăranilor din 1770 noţiunea de disecţie să le fi fost mai familiară decît cea de sculptură ; se aflase de bună seamă cine era Pigalle şi faptul că celebrului lor castelan, care trăia deja de un deceniu în mijlocul lor, i se făceau portrete trebuia să li se pară mult mai firesc decît ideea de a diseca un om încă viu. Bineînţeles, nu este exclus ca un mucalit cu un pic de carte să fi spus ceva în sensul ăsta, dar cred că majoritatea cititorilor care îşi vor pune această întrebare vor găsi că este mult mai verosimil ca Voltaire însuşi să fi fost acest mucalit. Indiferent dacă a născocit el însuşi acest decor, după cum e de presupus, sau dacă întîmplarea i l-a scos în cale ca atare, anecdota reprezintă în orice caz o frîntură

9. Doamnei Necker

Ferney, 19 iunie 1770

Cînd oamenii din satul meu l-au văzut pe Pigalle desfăşurînd cîteva unelte ale artei sale : Uite, uite, spuneau ei, are să-l taie în bucăţele ! Ce haz o să fie ! Aşa este, doamnă, o ştiţi, orice spectacol amuză pe oameni ; tot atît de bine se duc la marionete, la focul de Sfîntul Ion, la Opera Comică, la marea mesă, la o înmormîntare. Statuia mea va face să surîdă cîţiva filozofi şi va încrunta sprîncenele încercate ale vreunui ticălos de ipocrit sau unui ştrengar de foiletonist ; deşertăciunea deşertăciunilor !

Dar totul nu este deşertăciune ; înduioşata mea recunoştinţă pentru prietenii mei şi mai ales pentru dumneata, doamnă, nu este deşertăciune.

O mie de plecăciuni înduioşate domnului Necker.

de realitate ieşită din comun, extrem de vivace, teatrală, excepţional şi cu desăvîrşire adecvată scopului urmărit: o înţelepciune lumească, drăgălaş şi fermecător prezentată, un joc scăpărător de trimiteri în care elementele profane şi sacre sînt amestecate cu îndrăzneală iluministă, ironia faţă de propria glorie, aluziile polemice la adresa duşmanilor săi şi, rezumînd totul, citatul solomonic, iar apoi în sfîrşit legătura cu cuvîntul *vanité*, pentru a găsi turnura finală a scrisorii ce pune în bogată lumină farmecul acestui bătrîn încă amabil şi plin de viaţă, ca şi întreg secolul care poartă în aşa mare măsură pecetea personalităţii lui; în ansamblu, după cum spune Spitzer, o plăsmuire unică, biletul rococo iluminist. Şi e cu atît mai unic, cu cît împletirea de înţelepciune lumească şi de spirit amabil se leagă aici de o anecdotă care evocă creaturalitatea trupului bătrîn ce decade şi se apropie de mormînt; chiar şi în cazul unui astfel de subiect, Voltaire rămîne spiritual şi agreabil. Cîte elemente reunite în acest text: artificiosul şi potrivirea realistică; farmecul desăvîrşit al relaţiilor omeneşti, care în ciuda căldurii expresive păstrează o anume rezervă; superficialitatea confruntării creaturale cu sine însuşi, care înseamnă deopotrivă acea amabilitate superioară ce evită împovărarea altuia cu propriile sentimente sumbre; şi, în sfîrşit, pasiunea didactică a marilor iluminişti care ar fi în stare să-şi consume şi energia ultimei suflări pentru formularea spirituală şi agreabilă a unei constatări.

Cu exemplele din abatele Prévost şi Voltaire sper a fi evidenţiat trăsăturile esenţiale ale nivelului stilistic mijlociu, caracteristic de fermecător şi de superficial, pe baza căruia realismul şi seriozitatea, strict separate în epoca lui Ludovic al XIV-lea, au început să se apropie din nou între ele la începutul secolului al XVIII-lea; multe alte aspecte se vor lămuri o dată cu analiza textelor ce urmează, printr-o retrospecţie comparativă. Mai rămîne să vorbesc despre o specie literară care prin însuşi caracterul ei nu poate despărţi realismul de considerarea serioasă şi din această cauză nu se supune complet esteticii separării stilurilor din secolul al XVII-lea; e vorba de memorii şi de jurnale intime. Începînd cu Renaşterea, avem în diferite ţări europene opere interesante şi importante de acest fel; în perioada absolutismului din secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea, mai ales în Franţa şi în ţările puternic influenţate de exemplul ei, autorii aparţin aproape exclusiv cercurilor de la curte, fiind adesea de origine princiară, iar temele atacate sînt activitatea politică, intrigile de la curte şi viaţa claselor superioare ale societăţii. Trebuie să notăm (*cf.* Sainte-Beuve, *Causeries du lundi*, XV, 425) că nici unul dintre cei mai talentaţi, originali şi renumiţi autori de memorii nu a făcut parte din generaţia lui Ludovic al XIV-lea; ei ţin fie de epoca imediat anterioară, precum cardinalul de Retz, La Rochefoucauld, Tallement des Réaux, fie de cea următoare. În timpul guvernării personale a regelui şi al

dominaţiei absolute a gustului reprezentat de numele său, moralismul, sub influenţa căruia literatura memoriilor se afla încă de mai înainte, s-a orientat spre forme şi teme mai generale, evitînd redarea realistă a unor evenimente contemporane bine determinate. Faptul că ne ocupăm de memorii abia aici, în legătură cu prima jumătate a secolului al XVIII-lea, se explică prin aceea că, după părerea noastră, cel mai important scriitor din această categorie, ducele Louis de Saint-Simon, pare să aparţină totuşi în mai mare măsură secolului al XVIII-lea decît secolului al XVII-lea. Saint-Simon se naşte la 1675, vine la curte în 1691 şi îşi începe de timpuriu însemnările, la vîrsta de nouăsprezece ani, în iulie 1694; el însuşi ne povesteşte acestea. Dar adevărata operă de ordonare şi redactare trebuie să fi început mult mai tîrziu, şi anume după moartea regentului în anul 1723, atunci cînd Saint-Simon s-a retras de la curte. El a mai trăit şi a mai scris 32 de ani după aceea; aluziile ocazionale la evenimente din deceniul al patrulea şi al cincilea arată că lucra din plin la mijlocul secolului al XVIII-lea; astfel, în memoriile asupra anului 1700, unde se vorbeşte de naşterea regatului prusac, el aminteşte de moartea lui Friederich Wilhelm I şi de urcarea pe tron a succesorului său ca de evenimente petrecute cu scurt timp înainte; o dovadă că a scris pasajul respectiv la scurt timp după luna mai 1740. Autorii ediţiei critice (în culegerea *Grands Écrivains*) au ajuns la convingerea că redactarea memoriilor a avut loc între 1739 şi 1749 (*Notes sur l'édition des Mémoires*, vol. 41, 442 şi urm.). Din punct de vedere cronologic, opera face fără îndoială parte din secolul al XVIII-lea; mai dificilă este încadrarea ducelui în istoria gîndirii, căci el nu poate fi comparat cu nimeni, şi un singur lucru ne frapează chiar şi la o cunoaştere superficială, anume faptul că nici prin scris şi nici prin concepţii Saint-Simon nu se încadrează în nici un caz în epoca lui Ludovic al XIV-lea. Modul de a scrie nu are nimic din acea echilibrată *bienséance*, nimic din tendinţa clasică spre armonie, din distanţa superioară a marelui secol; el ne aminteşte mai degrabă, dacă putem în genere să facem comparaţii, de proza preclasică de la începutul secolului al XVII-lea. Prin concepţiile sale, e un sever adversar al absolutismului centralizator, doreşte o constituţie parlamentară (pe stări) a regatului, cu mai multe libertăţi parlamentare şi în primul rînd cu marea nobilime ca stare conducătoare; în probleme religioase se arată, în ciuda evlaviei puternice şi desigur sincere, lipsit de prejudecăţi şi dezaprobă orice persecuţie şi oprimare a credinţei. Idealul său este domnia lui Ludovic al XIII-lea, fără îndoială o eroare de perspectivă, deoarece Richelieu a pus în timpul lui Ludovic al XIII-lea bazele absolutismului total şi ale ruinării politice a nobilimii; Saint-Simon se lasă aici înşelat de tradiţia familială, căci tatăl lui, care la naşterea sa avea vîrsta de aproape şaptezeci de ani, făcuse parte la vremea tinereţii dintre

favoriţii lui Ludovic al XIII-lea şi fusese ridicat de acesta la rangul de *duc et pair*. Saint-Simon este deci un reacţionar antiabsolutist şi, dacă vorbeşte despre demnitatea şi însemnătatea marii nobilimi, despre *ducs et pairs*, părerile sale au uneori ceva anacronic şi maniacal. Cu toate acestea, are mult bun-simţ politic, o privire justă şi perspicacitate. Să nu uităm că opoziţia, care începuse să se formeze în rîndurile cîtorva oameni importanţi de la curte în ultimele decenii ale domniei lui Ludovic al XIV-lea, se gîndea aproape în toate cazurile la restaurarea unor vechi instituţii politice în care – mai cu seamă în repunerea marii aristocraţii în situaţia de mai înainte – vedea un mijloc eficace împotriva absolutismului şi uneltelor sale, miniştrii regelui, ce din toate punctele de vedere erau creaţiile sale ; acestor idei li se adăugau planuri practice şi oarecum liberaliste pentru o politică de pace, pentru transformarea administraţiei interne, a regimului financiar şi a relaţiilor bisericeşti. Vederile grupului opoziţional de la curte pot fi definite constituţionale, patriarhale şi liberaliste ; influenţa lor se mai resimte chiar la Montesquieu. Saint-Simon era apropiat acestui cerc, reprezentanţii lui cei mai însemnaţi îi erau prieteni, el împărtăşea numeroase idei ale lor şi le-a dezvoltat mai departe în felul său. În concepţia sa politică, tendinţele reacţionare, ale căror rădăcini se află în perioada anterioară lui Ludovic al XIV-lea, se împletesc cu cele liberaliste, aşa cum încep ele să se formeze la începutul secolului al XVIII-lea ; nici din punct de vedere politic nu are nimic din stilul *Louis XIV*. Fusese încă din tinereţe prieten cu ducele de Orléans, care a devenit regent după moartea monarhului ; astfel, ca membru al consiliului regenţei, a dobîndit mare influenţă, pe care n-a ştiut însă să o exploateze. După toate aparenţele, nu era un om de stat ; prea arogant, prea onest, prea temperamental şi prea nervos, poate şi inapt pentru o muncă real-politică din cauza vieţii de la curte şi a preocupărilor sale literare secrete. Şi nici de data aceasta nu se potrivea cu epoca, fiindcă nu putea nici să se integreze într-însa, nici să domine jocul ei facil şi elegant. În orice caz, spiritul său s-a dezvoltat în deceniile dintre 1694 şi 1723, adică în timpul opoziţiei secrete de la finele domniei lui Ludovic al XIV-lea şi apoi în timpul participării sale la Regenţa ducelui de Orléans ; despre aceste decenii este vorba şi în părţile cele mai importante ale memoriilor lui, redactate în deceniile următoare. După toate acestea, cred că poate fi cel mai bine încadrat la începutul secolului al XVIII-lea, ca un caz special al concepţiei reformiste în sens antiabsolutist, de aristocratism şi liberalism, care a precedat nemijlocit începuturile iluminismului.

S-a scris mult despre specificul său ca scriitor şi despre stilul său, şi după părerea mea cele mai potrivite lucruri le-a spus Taine în capitolul 4 al unei lucrări care începe printr-o descriere strălucitoare, dar unilaterală şi

fără să cuprindă esenţialul, a „secolului" (al XVII-lea) – *Essais de critique et d'histoire* (I, 188 şi urm.). Toţi criticii sînt de acord în a admira măiestria cu care Saint-Simon redă omul viu ; cele mai bune şi mai renumite portrete din memoriile anterioare sînt palide pe lîngă ale sale şi poate că în întreaga literatură europeană există doar puţini scriitori în stare să prezinte cititorului oamenii atît de complet, de fiecare dată în mod atît de vădit specific şi unitar şi să dezvăluie de fiecare dată existenţa celui vizat pînă la asemenea profunzimi. Saint-Simon nu inventează ; el lucrează cu un material oarecare, neselecţionat, pe care i-l oferă viaţa sa ; ar putea fi numit un material cotidian, deşi provine numai din mediul curţii franceze ; locul acţiunii este atît de vast şi de bogat în figuri, încît cuprinde o omenire întreagă, şi Saint-Simon nu dispreţuieşte nimic şi pe nimeni ; pasiunea sa de scriitor, asemănătoare unui viciu, se aruncă înarmată expresiv asupra oricărui subiect. Chiar şi acest fapt ne oferă un punct de plecare pentru considerarea stilului său în lumina problemei noastre. Dar vrem să ne bazăm şi de această dată pe exemplele luate din texte ; alegerea este bineînţeles dificilă, avînd în vedere abundenţa. Să începem cu ceva relativ superficial.

Într-o noapte de aprilie din anul 1711 a murit de vărsat în castelul său de la Meudon unicul fiu legitim al regelui, *Monseigneur* sau *le grand Dauphin*, după cum i se spunea la curte. În timpul după-amiezei, veştile în legătură cu sănătatea sa fuseseră bune şi la Versailles se credea că pericolul trecuse ; în timpul nopţii sosi vestea că era pe moarte. Întreaga curte a intrat în agitaţie, nimeni nu s-a mai gîndit să doarmă, doamnele şi domnii, majoritatea în toaletă de noapte, au ieşit din apartamentele lor, strîngîndu-se în jurul celor doi fii ai muribundului, ducii de Burgundia şi de Berry, şi a soţiilor lor ; în curînd ducesa de Burgundia, care se îndepărtase o clipă spre a întîmpina trăsura regelui ce revenea de la Meudon, aduce vestea morţii. Diferitele stări sufleteşti oglindite în ea şi atitudinea atîtor persoane afectate în cel mai variat chip de evenimentul neaşteptat oferă un spectacol important şi bogat, de un dramatism subliniat şi de faptul că era noapte, şi de caracterul aşa-zis improvizat al decorului ; Saint-Simon, deja bine dispus (şi căutînd cu greu, de dragul conştiinţei şi al decenţei, să ascundă acest lucru), deoarece el consideră dispariţia lui Monseigneur un eveniment fericit pentru Franţa, pentru prietenii săi şi pentru sine, savurează din plin ocazia şi scoate dintr-însa o mulţime de scene, schiţe de portret, introspecţii şi consideraţii, în care caracterul contradictoriu şi confuz al unui astfel de moment, valvîrtejul de spaimă, disperare, consternare, jenă, bucurie ascunsă, vecinătatea dintre demnitatea morţii şi amănuntele groteşti capătă o expresie în linii mari cu totul unitară. Din prezentarea care se întinde pe multe pagini vom alege o mică scenă. Ea se referă la Madame, cumnata regelui, ducesa-văduvă

de Orléans, renumită prin corespondenţa ei cu ducesa palatină Elisabeth Charlotte. După ce Saint-Simon descrie grupul tinerilor prinţi şi prinţese care plîngeau şi pe ducele de Beauvilliers care stătea în preajma lor, îndeplinindu-şi liniştit şi prevăzător funcţia, continuă în felul următor (21, 35):

Madame, rhabillée en grand habit, arriva hurlante, ne sachant bonnement pourquoi ni l'un ni l'autre, les inonda tous de ses larmes en les embrassant, fit retentir le château d'un renouvellement de cris, et fournit le spectacle bizarre d'une princesse qui se remet en cérémonie, en pleine nuit, pour venir pleurer et crier parmi une foule de femmes en déshabillé de nuit, presque en mascarades [10].

Propoziţia este formată din patru membri coordonaţi, cu verbul la perfectul simplu (*arriva*, *inonda*, *fit retentir et fournit*), dintre care primii trei marchează etapele unei acţiuni progresive, iar al patrulea, foarte amplu, dă o interpretare rezumativă a acţiunii. Interpretarea, care scoate în evidenţă contradicţia dintre efectul intenţionat şi cel propriu-zis al acţiunii, se insinuează în primii membri. Chiar de la început ne aşteptăm după *Madame, rhabillée en grand habit* la ceva solemn, foarte grav, dar această aşteptare este dată peste cap prin *arriva hurlante*; urmează apoi paranteza participială (*ne sachant...*) şi în ceilalţi membri *inonda...* şi *fit retentir...*; încît într-o fluentă perioadă coordonată ce nu conţine nici o singură formă sintactică adversativă sau limitativă se includ o serie de antiteze tematice. Madame nu are un motiv serios nici să se îmbrace atît de pompos, şi nici să urle; este ridicol să faci prima de dragul celei de-a doua; şi pentru ca să plîngă nu are nici un motiv, deoarece Monseigneur, cu anturajul său, era duşmanul intereselor ei şi ale fiului ei şi nu exista nici un fel de prietenie între cele două grupuri. Pe de o parte, comportamentul ei arată toate contradicţiile firii sale: inima ei bună, lipsită de tact, exuberantă şi zgomotoasă, care în asemenea momente uită orice duşmănie personală şi nu simte decît spaima morţii şi compasiunea faţă de cei în suferinţă; şi, pe de altă parte, sensibilitatea ei cam aspră, de germană, care după decenii de convieţuire e încă profund diferită de cea a curţii franceze în privinţa îndatoririlor impuse de demnitatea ei princiară, astfel că, deşi este sincer emoţionată şi varsă lacrimi

10. Madame, îmbrăcată iar de mare ţinută, sosi în vaiete, curat neştiind de ce, nici de una, nici de alta, îi înecă pe toţi cu lacrimile sale sărutîndu-i, făcu din nou să răsune de strigăte castelul şi prilejui spectacolul bizar al unei prinţese care este din nou gata de ceremonie în toiul nopţii, ca să vie să plîngă şi să ţipe printre o puzderie de femei îmbrăcate pentru noapte, apărînd ca şi în mascarade.

sincere, îmbracă totuşi mai întîi veşmintele de gală înainte de a purcede la solemna ei apariţie. Toate acestea completează minunat cele spuse de Saint-Simon cu altă ocazie despre dînsa: palma pe care i-a dat-o fiului ei în faţa întregii curţi, din cauză că acesta a acceptat, contra voinţei ei şi chiar a sa proprie, căsătoria cu o fiică nelegitimă a regelui; dezaprobarea inabilă şi dură a vieţii de la curtea soţului ei; duşmănia ei nu mai puţin inabilă şi dură faţă de Madame de Maintenon, care a dus în cele din urmă la o umilinţă groaznică pentru ea; şi, în fine, aceste amănunte se încadrează admirabil în imaginea de ansamblu pe care Saint-Simon ne-o dă la moartea ei (41, 117):

...Elle était forte, courageuse, allemande au dernier point, franche, droite, bonne et bienfaisante, noble et grande en toutes ses manières, et petite au dernier point sur tout ce qui regardait ce qui lui était dû. Elle était sauvage, toujours enfermée à écrire, hors les courts temps de cour chez elle; du reste, seule avec ses dames; dure, rude, se prenant aisément d'aversion, et redoutable par ses sorties qu'elle faisait quelquefois, et sur quiconque; nulle complaisance, nul tour dans l'esprit, quoqu'elle (ne) manquât pas d'esprit; nulle flexibilité, jalouse, comme on l'a dit, jusqu'à la dernière petitesse de tout ce qui lui était dû; la figure et le rustre d'un Suisse, capable avec cela d'une amitié tendre et inviolable...[11]

Se vede din acest fragment, cu îngrămădirea lui dezordonată, repetiţiile şi abrevierile sintactice, că Saint-Simon nu scrie totdeauna, ci mai degrabă rar propoziţii atît de lungi şi de egale ca aceea care redă apariţia nocturnă a ducesei; structura frazei se schimbă la el după cum îl poartă subiectul: *emporté toujours par la matière, et peu attentif à la manière de la rendre, sinon pour la bien expliquer*[12], după cum spune el singur (41, 335). În acea scenă nocturnă, amintirea apariţiei furtunoase îl antrenează, dar nu atît de tare ca să neglijeze observaţia critică, sublinierea grotescului; el le

11. ...Era puternică, curajoasă, cît se poate de germană, sinceră, dreaptă, bună şi miluitoare, nobilă şi măreaţă în toate purtările şi cu micime dusă la culme în tot ce privea cele ce i se cuveneau. Era sălbatecă şi dintotdeauna încuiată ca să scrie, în afară de răstimpurile cînd ţinea curte la ea; de altminteri, singură cu doamnele ei; dură, aspră, uşor luînd în răspăr şi de temut pentru năpustirile ei ce-i veneau uneori şi împotriva oricui; nici o îngăduinţă, nici o subţiere în spirit, cu toate că spirit nu-i lipsea; nici o mlădiere, aprigă, cum s-a mai spus, cu micime peste poate în tot ce i se cuvenea; înfăţişarea şi neciopleala unui elvetic, cu toate acestea în stare de o prietenie duioasă şi neclintită.

12. Totdeauna răpit de subiect şi puţin luînd în seamă felul de a-l înfăţişa, dacă nu pentru bine a-l lămuri.

încorporează în elanul propoziţiei. Oricît de diferite ar fi cele două texte – apariţia nocturnă şi portretul ducesei de Orléans –, ele au multe trăsături comune; în primul rînd concizia, supraîncărcarea conţinutului. Ducele îşi aminteşte în timp ce scrie cu atîta impetuozitate şi cu atîtea detalii despre oameni şi evenimente, încît peniţa pare să facă faţă cu greutate grabei şi el e vădit convins că tot ce-i vine în minte e indispensabil pentru întreg şi că se va şi ordona în întreg, fără a se preocupa în prealabil de aceasta. Saint-Simon nu are răbdare să ducă mai întîi pînă la sfîrşit scena în care apare Madame şi să spună apoi, în alte propoziţii noi, că în primul rînd Madame nu prea avea motive să plîngă şi că în al doilea rînd îmbrăcămintea solemnă era deplasată, ceea ce formează de fapt două probleme cu totul diferite; deoarece însă îi vin în minte concomitent cu amintirea ducesei care intrase repezită înăuntru şi deoarece el este mult prea copleşit de idei şi amănunte şi se teme că, încercînd o înşiruire mai liniştită şi o amînare pe mai tîrziu, ar putea să-i scape ceva sau faptele respective să-i fie acoperite de noi imagini şi idei, trebuie să înghesuie acum totul; dar uneori nevoia te ajută; el descoperă că aceste două probleme pot fi alăturate, deoarece ambele sînt la fel de nepotrivite, la fel de instinctive şi de emoţionante şi fiindcă ambele aruncă lumină asupra firii personajului, pînă în cele mai ascunse cotloane sufleteşti; şi iată deja formularea, în manieră puţin cam asimetrică în ceea ce priveşte raporturile corelative, dar cu atît mai mare pregnanţă: *ne sachant bonnement pourquoi ni l'un ni l'autre*. Acest scris precipitat şi impacient duce la intersecţii şi abrevieri sintactice, frecvente în opera sa şi care se transformă aproape peste tot în sinteze; ca de exemplu acel genial *jamais à son aise ni nul avec lui*[13], în legătură cu preşedintele Harlay; sau *sachant de tout, parlant de tout, l'esprit orné, mais d'écorce*[14], în legătură cu ducele de Noailles; sau astfel de construcţii logic absurde, dar totuşi extrem de clare prin sens, ca aceasta: *...pour la faire connaître et en donner l'idée qu'on doit avoir pour s'en former une qui soit véritable*[15] (Madame des Ursins); sau *...divers traits de ce portrait, plus fidèle que la gloire qu'il a dérobée et qu'à l'exemple du roi il a transmise à la postérité*[16] (despre mareşalul Villars; şi felul cum continuă fraza este caracteristic prin hiperconciziunea sa). Aceeaşi grabă domină şi atunci cînd, vorbind despre

13. Niciodată în largul lui, nici altul cu el...
14. Ştiind despre toate, vorbind despre toate, spiritul împodobit, dar de scoarţă.
15. ...pentru a o face cunoscută şi pentru a da despre ea ideea ce trebuie să ai ca să-ţi formezi una care să fie adevărată.
16. ...diverse trăsături ale acestui portret, mai fidele decît gloria pe care el şi-a însuşit-o şi pe care, urmînd pilda regelui, a trecut-o posterităţii.

Madame, înşiră calităţile ei. Saint-Simon nu a avut desigur răbdare să le ordoneze în prealabil, nu are răbdare nici măcar să evite repetiţiile de idei, cuvinte, ca şi asonanţele (*courts-cour*); începe de două ori cu *elle était*, şi dacă n-o face mai tîrziu încă o dată e numai fiindcă nu mai are timp nici pentru asta; insistă de două ori cu ajutorul lui *au dernier point*, ceea ce duce pe nesimţite la un efect retoric; combină două scurte adjective la modul absolut (*dure*, *rude*) cu o formaţie adverbială de nouă silabe, continuă cu un nou adjectiv, amplu motivat (14 silabe), şi adaugă un *sur quiconque*, cu totul străin de construcţie, concins şi abrupt, format din patru silabe; începînd cu propoziţia următoare acumulează numai substantive; şi lucrul cel mai uimitor în întreaga construcţie mi se pare sfîrşitul, în care nu mai ştii unde încetează portretul fizic şi unde începe cel moral şi în care nu-şi dă osteneala să găsească pentru contrastul cel mai frapant şi impresionant prin veridicitatea sa lăuntrică altă expresie de legătură decît acel *avec cela*, bine cunoscut oricărui cititor al lui Saint-Simon şi de neuitat din cauza inexpresivităţii sale în mijlocul unui context atît de expresiv. Ce monument ridicat unei femei: *la figure et le rustre d'un Suisse, capable avec cela d'une amitié tendre et inviolable*!

Aceasta ne duce la o altă caracteristică ce se regăseşte în ambele texte şi în genere la Saint-Simon: după cum nu se străduieşte să construiască în mod armonic propoziţiile sale, tot aşa nu încearcă să armonizeze nici conţinuturile lor. Nici nu-i trece prin gînd să-şi aranjeze materialul conform cu o concepţie oarecare de ordine etică sau estetică sau cu o idee anterioară despre ceea ce ţine de frumos şi de urît, de virtute sau de viciu, de trup sau de suflet. El azvîrle în propoziţiile sale tot ceea ce îi vine în minte în legătură cu subiectul său, exact aşa cum răsare, pe deplin încrezător că odată totul se va clarifica într-o imagine unitară; căci are doar în conştiinţa sa imaginea unitară a omului pe care îl descrie şi tabloul de ansamblu al scenei pe care o zugrăveşte! Nu-l deranjează faptul de a îmbina *la figure et le rustre d'un Suisse*, unde *rustre* începe să alunece deja din domeniul fizic în cel moral, cu *amitié tendre et inviolable*; găsim peste tot alte cazuri, chiar şi mai exagerate. Despre Monseigneur spune: *L'épaisseur d'une part, la crainte de l'autre formaient en ce prince une retenue qui a peu d'exemples*[17]; minunata descriere a ducesei de Burgundia, pe care o găsea fermecătoare, ca aproape toţi cei ce o cunoşteau, începe cu cuvintele: *Régulièrement laide, les joues pendantes, le front trop avancé, un nez qui ne disait rien, de*

17. Alcătuirea greoaie de o parte, teama pe de alta, înfăţişau în acest prinţ o reţinere de care aflăm puţine exemple.

grosses lèvres mordantes...[18] S-ar crede că vrea să înceapă cu aspectele urîte, spre a trece apoi la cele frumoase, poate că acesta a şi fost o clipă planul său, dar nu-l respectă, căci după *des yeux les plus parlants et les plus beaux du monde* urmează încă *peu de dents et toutes pourries dont elle parlait et se moquait la première*. Şi după toate acestea urmează printre altele: *...peu de gorge mais admirable, le cou long avec un soupçon de goître qui ne lui seyait point mal... une taille longue, ronde, menue, aisée, parfaitement coupée, une marche de déesse sur les nuées: elle plaisait au dernier point*[19] (22, 280). Şi nici acum n-a isprăvit. Despre Villars apoi spune: *C'était un assez grand homme, brun, bien fait, devenu gros en vieillissant, sans en être appesanti, avec une physionomie vive, ouverte, sortante, et véritablement un peu folle*[20]. Cine s-ar aştepta la acest sfîrşit! Pasajul, citat cu admiraţie de Proust, şi altele asemănătoare ce există cu grămada, nu trebuie apreciate după experienţele noastre literare de astăzi; combinaţii neaşteptate (chiar dacă nu atît de frapante ca cele de mai sus) găseşti azi la orice ziarist cu un pic de talent şi chiar la unii autori de texte pentru reclame. Ele trebuiesc apreciate în funcţie de concepţiile morale şi estetice ale clasicismului francez şi ale perioadei imediat următoare, în care se formează categorii fixe pentru ceea ce se potriveşte sau nu, categorii de *vraisemblance* şi *bienséance*, care nu permiteau nici măcar să se ia în seamă ceea ce se abătea de la ele; doar aşa putem preţui la justa valoare specificul şi incomparabilul din percepţiile şi expresiile lui Saint-Simon.

Elementul cel mai important în această lipsă de armonicitate preexistentă, din care se alcătuieşte apoi armonia unui *individuum ineffabile* în realitatea sa vie, este val-vîrtejul continuu de trăsături fizice şi morale, exterioare şi interioare; trăsătura exterioară are totdeauna valoare expresivă caracterologică, fiinţa lăuntrică nu este niciodată sau numai foarte rar descrisă fără referire la aspectele exterioare şi adeseori ambele se contopesc într-un singur cuvînt sau într-o singură imagine, aşa cum se întîmplă în (*la figure et*) *le rustre d'un Suisse*, despre care a fost vorba mai sus. Această contopire se impune chiar şi atunci cînd Saint-Simon intenţionează să prezinte exteriorul

18. Ca scris de urîtă, obrajii atîrnînd, fruntea prea ieşită, un nas care nu spunea nimic, buze groase, muşcătoare.
19. Ochii cei mai grăitori şi mai frumoşi din lume... Puţini dinţi şi toţi putrezi, de care vorbea şi rîdea cea dintîi... Puţin piept, dar admirabil, gîtul lung cu o părere de guşă care nu-i şedea rău deloc... O talie lungă, rotunjită, măruntă, sprintenă, perfect croită, cu un mers de zeiţă pe nori: plăcea fără seamăn.
20. Era un om destul de înalt, brun, bine clădit, îngroşat la bătrîneţe, fără ca aceasta să-l arate greoi, cu o fizionomie vie, deschisă, avîntată şi cu adevărat cam nebună.

şi interiorul într-o antiteză ; asemenea antiteză nu poate fi decît înşelătoare, căci se poate baza doar pe o interpretare greşită a exteriorului. Cu ocazia sinodului din 1700, Saint-Simon descrie mirarea care cuprinde pe preoţi atunci cînd cardinalul-arhiepiscop al Parisului, Noailles, încă puţin cunoscut de cei mai mulţi, este pus pe neprevăzute să prezideze şi cînd acesta, deşi exteriorul său nu părea să îndreptăţească mari speranţe, se dovedeşte a fi un cap deosebit de învăţat, capabil şi luminat : *un air de béatitude que sa physionomie présentait, avec un parler gras, lent, et nasillard, la faisait volontiers prendre pour niaise, et sa simplicité en tout pour bêtise* (să se observe abrevierile) ; *la surprise était grande quand...*[21] El nu opune exteriorul interiorului, ci ne dă o interpretare înşelătoare a ansamblului (*la faisait volontiers prendre*) combinată deja cu elemente morale (*air de béatitude, simplicité*) ; iar atunci cînd urmează interpretarea justă, o face în aşa fel, încît trăsăturile fals interpretate de către observatorii superficiali să se încadreze perfect într-însa ; totuşi, şi în interpretarea justă se combină aspectele spirituale cu cele fizice, exteriorul cu interiorul : *avec son siège, sa pourpre, sa faveur, sa douceur, ses mœurs, sa piété et son savoir, il gouverna toute l'assemblée sans peine...*[22] ; ca încheiere urmează o descriere a obiceiurilor sale culinare.

Întrepătrunderea trupului şi spiritului, prin care se revelează de fiecare dată sîmburele întregului ; strîns legată de aceasta şi tot atît de indisolubil îmbinată, situaţia politico-socială a celui despre care este vorba (*son siège, sa pourpre, sa faveur, sa douceur, ses mœurs, sa piété et son savoir,* totul la acelaşi nivel) ; şi, în fine, fiecare personaj contopit ca un întreg în unitatea atmosferei politico-istorice a curţii franceze, încît fiecare individ izolat se găseşte fără încetare într-un labirint de relaţii ; toate acestea sînt stăpînite de stilul lui Saint-Simon. Şi raportul personal al autorului faţă de diferitele personaje apare foarte precis nuanţat. Caracterul neinventat, neplăsmuit, extras din fenomenul nemijlocit, dă lui Saint-Simon o profunzime de viaţă pe care n-au atins-o nici chiar cei mai însemnaţi zugravi ai omului din marile decenii, de pildă Molière sau La Bruyère. Să citim un portret mai puţin cunoscut, cel al unei cumnate a lui Saint-Simon, ducesa de Lorges, fiica unui ministru puternic odinioară, apoi răsturnat, *ma grande biche*, cum a numit-o el într-o scrisoare (24, 275-277) :

21. Un aer de încîntare ce se arăta pe fizionomia lui, cu o vorbire grasă, înceată şi pe nas, făcea să fie lesne luată drept nătîngă şi simplicitatea lui în totul drept prostie... Mirarea era mare cînd...

22. Cu al său scaun, a sa purpură, a sa trecere, a sa blîndeţe, ale sale purtări, a sa cucernicie şi a sa învăţătură, el stăpînea uşor întreaga adunare...

La duchesse de Lorges, troisième fille de Chamillart mourut à Paris en couche de son second fils, le dernier mai, jour de la Fête-Dieu, dans sa vingt-huitième année. C'était une grande créature, très bien faite, d'un visage agréable, avec de l'esprit, et un naturel si simple, si vrai, si surnageant à tout, qu'il en était ravissant ; la meilleure femme du monde et la plus folle de tout plaisir, surtout du gros jeu. Elle n'avait quoi que ce soit des sottises de gloire et d'importances des enfants des ministres ; mais tout le reste, elle le possédait en plein. Gâtée dès sa première jeunesse par une cour prostituée à la faveur de son père, avec une mère incapable d'aucune éducation, elle ne crut jamais que la France ni le Roi pût se passer de son père. Elle ne connut aucun devoir, pas même de bienséance. La chute de son père ne put lui en apprendre aucun, ni émousser la passion du jeu et les plaisirs. Elle l'avouait tout le plus ingénuement du monde, et ajoutait après qu'elle ne pouvait se contraindre. Jamais personne si peu soigneuse d'elle-même, si dégingandée : coiffure de travers, habits qui traînaient d'un côté, et tout le reste de même, et tout cela avec une grâce qui réparait tout. Sa santé, elle n'en faisait aucun compte, et pour sa dépense, elle ne croyait que terre pût jamais lui manquer („că va avea totdeauna destul, că nu va pierde niciodată pământul de sub picioare"). *Elle était délicate, et sa poitrine s'altérait. On le lui disait ; elle le sentait ; mais, de se retenir sur rien, elle en était incapable. Elle acheva de se pousser à bout de jeu, de courses, de veilles en sa dernière grossesse. Toutes les nuits, elle revenait couchée en travers de son carrosse. On lui demandait en cet état quel plaisir elle prenait ; elle répondait, d'une voix qui, de faiblesse, avait peine à se faire entendre, qu'elle avait bien du plaisir. Aussi finit-elle bientôt. Elle avait été fort bien avec Madame la Dauphine, et dans la plupart de ses confidences. J'étais fort bien avec elle ; mais je lui disais toujours que, pour rien, je n'eusse voulu être son mari. Elle était très douce, et, pour qui n'avait que faire à elle, fort aimable. Son père et sa mère en furent fort affligés*[23].

23. Ducesa de Lorges, a treia fiică a lui Chamillart, muri în Paris la naşterea fiului ei de-al doilea, în mai trecut, de ziua sfintelor daruri, în al douăzeci şi optulea an al său. Era o făptură înaltă, foarte bine legată, cu o faţă plăcută, având spirit şi o fire atît de simplă, deschisă, atît de avîntată în toate, încît aceasta o făcea răpitoare ; femeia cea mai bună din lume şi cea mai nebună după orice plăcere, mai ales jocul pe cît se poate de scump. Nu avea nimic din netoţiile gloriei şi înfumurării copiilor de ministru ; dar toate celelalte le avea din plin. Răsfăţată din cea dintîi tinereţe de o curte prostituată favorii tatălui său, cu o mamă incapabilă de a-i da vreo creştere, nu crezu vreodată ca Franţa, nici regele să se poată lipsi de tatăl ei. Ea nu cunoscu nici o îndatorire, nici măcar a bunei-cuviinţe. Căderea tatălui său nu o putu învăţa cu nici una, nici a potoli patima

În acest portret de *ma grande biche* întîlnim cea mai cordială afecţiune, ba simţim aproape lacrimile ce-i vin cînd îşi aduce aminte de ea. Care alt scriitor din acea epocă sau chiar dintr-una anterioară ar fi fost în stare să descrie o asemenea doamnă ca o biată fetişcană, să introducă descrierea cu cuvintele *c'était une grande créature*, să inventeze gradaţia *si simple, si vrai, si surnageant à tout*, să lege de expresia trivială *c'était la meilleure femme du monde* accentul puternic *et la plus folle de tout plaisir*, să reunească dezordinea vestimentară, a modului de viaţă şi a sănătăţii într-un tablou atît de fermecător al risipirii de sine însăşi şi în fine să reţină acea scenă în care ea, întinsă în trăsură, spune cu voce de muribundă *qu'elle avait bien du plaisir*! Cu toate acestea, textul se caracterizează printr-o obiectivitate clară şi lucidă, descriind terenul social şi mediul în genere din care creşte o plantă atît de rară. Trebuie să aşteptăm pînă tîrziu în secolul al XIX-lea, ba mai bine zis pînă în secolul al XX-lea, pentru a găsi în literatura europeană o tonalitate asemănătoare, o sinteză a omului atît de degajată de armonizarea tradiţională, capabilă să pătrundă atît de direct în profunzimile existenţei umane, pornind de la datele exterioare luate la întîmplare.

Vom mai cita cîteva exemple care luminează şi mai mult aspectele istorice şi politice. În anul 1714 a început lupta îndelungată în jurul bulei papale antijanseniste *Unigenitus*. Saint-Simon e un adversar al bulei, în parte fiindcă detestă orice constrîngere a conştiinţei şi orice violenţă în materie de religie, în parte fiindcă bula conţinea dispoziţii în legătură cu excomunicarea ce-i păreau primejdioase din punct de vedere politic. Părintele iezuit Tellier, duhovnicul regelui, care doreşte să impună cu orice preţ acceptarea bulei, ar vrea să cîştige pe Saint-Simon pentru cauza sa şi îi cere în cele din urmă

---

jocului şi a plăcerilor. O mărturisea cu nevinovăţia cea mai mare din lume şi apoi adăuga că nu se poate struni. Nu fu nimeni vreodată atît de puţin grijuliu de el însuşi, atît de destrămat: pieptănătură strîmbată, haine care atîrnau într-o parte şi tot restul la fel, iar toate acestea cu o graţie reparînd totul. Sănătatea ei nu o lua în seamă, iar pentru cheltuiala ei nu credea că vreodată va pierde pămîntul de sub picioare. Era firavă, şi pieptul ei se măcina. I se spunea, o simţea; dar a se înfrîna întru cîtva ea nu era în stare. Isprăvi prin a se da la fund cu jocul, cu alergările, cu veghile la sfîrşitul sarcinii. În toate nopţile se întorcea culcată de-a curmezişul carosei sale. În starea în care era, o întrebau ce plăcere culegea; ea răspundea că tare-i plăcea, cu o voce care de slăbiciune abia că se putea înţelege. Şi aşa se sfîrşi curînd. Fusese foarte apropiată de Doamna Dauphine, şi aceasta îi făcea cele mai multe din confidenţele ei. Eram apropiat de ea; dar mereu îi spuneam că, pentru nimic în lume, nu aş fi vrut să fiu soţul ei. Era foarte blîndă şi, pentru cine nu avea a face cu ea, foarte drăgălaşă. Tatăl ei şi maică-sa fură tare mîhniţi de pe urma ei.

o întrevedere între patru ochi. Prin forţa împrejurărilor, această întrevedere trebuie să aibă loc într-un cabinet secret, fără ferestre, iluminat doar de lumînări (*boutique* a lui Saint-Simon), în timp ce în salonul alăturat sînt aşteptaţi vizitatori care nu trebuie să observe nimic din ceea ce se petrece în cabinet. Întrevederea devine agitată; bătrînul părinte iezuit dezvăluie cu o sinceritate uimitoare planul său alcătuit din viclenie şi brutalitate, menit să ducă la acceptare; el încearcă cu tot felul de sofisme să înlăture rezervele lui Saint-Simon şi, simţind rezistenţă, se înfurie. Saint-Simon ne-a dat deja într-un pasaj anterior (17, 60) un portret al părintelui Tellier; iată cîteva propoziţii din acel pasaj:

Sa tête et sa santé étaient de fer, sa conduite en était aussi, son naturel cruel et farouche... il était profondément faux, trompeur, caché sous mille plis et replis, et quand il put se montrer et se faire craindre, exigeant tout, ne donnant rien, se moquant des paroles les plus expressément données lorsqu'il ne lui importait plus de les tenir, et poursuivant avec fureur ceux qui les avaient reçues. C'était un homme terrible... Le prodigieux de cette fureur jamais interrompue d'un seul instant par rien, c'est qu'il ne se proposa jamais rien pour lui-même, qu'il n'avait ni parents ni amis, qu'il était né malfaisant, sans être touché d'aucun plaisir d'obliger, et qu'il était de la lie du peuple et ne s'en cachait pas; violent jusqu'à faire peur aux jésuites les plus sages... Son extérieur ne promettait rien moins, et tint exactement parole; il eut fait peur au coin d'un bois. Sa physionomie était ténébreuse, fausse, terrible; les yeux ardents, méchants, extrêmement de travers; on était frappé en le voyant[24].

Şi acum cei doi stau faţă în faţă în cabinet (24, 117):

---

24. Capul şi sănătatea lui erau de fier şi purtarea tot astfel, firea sa crudă şi fioroasă... El era în adîncuri fals, înşelător, ascuns sub o mie de cute şi răscute şi, îndată ce putu să se dea pe faţă şi să se facă temut, ceru totul fără cruţare, nedînd nimic, neluînd în seamă cuvintele date cu cea mai mare tărie cînd nu-i mai păsa să le ţină şi prigonind cu furie pe cei cărora le dăduse. Era un om cumplit... Ce era uluitor în această furie niciodată curmată, o singură clipă, cu nimic, este că el nimic nu avu vreodată în gînd pentru sine, că nu avea nici rude, nici prieteni, că era născut spre rele, fără să fie atins vreodată de plăcerea de a îndatora şi că era din drojdia poporului şi nu se ascundea de aceasta; violent pînă a speria pe iezuiţii cei mai înţelepţi... Înfăţişarea sa nu făgăduia cu nimic mai puţin şi se ţinea întocmai de cuvînt: ar fi speriat la marginea unei păduri. Fizionomia sa era întunecată, falsă, înfiorătoare; ochii arzînd, răi, cu totul strîmb puşi; erai izbit văzîndu-l.

Je le voyais bec à bec entre deux bougies, n'y ayant du tout que la largeur de la table entre nous deux. J'ai décrit ailleurs son horrible physionomie. Éperdu tout à coup par l'ouïe et par la vue, je fus saisi, tandis qu'il parlait, de ce que c'était qu'un jésuite, qui, par son néant personnel et avoué, ne pouvait rien espérer pour sa famille, ni, par son état et par ses vœux, pour soi-même, pas même une pomme ni un coup de vin plus que les autres ; qui par son âge touchait au moment de rendre compte à Dieu, et qui, de propos délibéré et amené avec grand artifice, allait mettre l'État et la religion dans la plus terrible combustion, et ouvrir la persécution la plus affreuse pour de questions qui ne lui faisaient rien, et qui ne touchaient que l'honneur de leur école de Molina. Ses profondeurs, les violences qu'il me montra, tout cela me jeta en un tel (sic) *extase, que tout à coup je me pris à lui dire en l'interrompant : „Mon Père, quel âge avez-vous ? ". Son extrême surprise, car je le regardais de tous mes yeux, qui la virent se peindre sur son visage, rappela mes sens...*[25]

Saint-Simon reuşeşte să şteargă efectul întrebării sale nepotrivite şi află că părintele Tellier are 73 de ani. Scena arată cu deosebită claritate în ce fel percepe Saint-Simon fenomenele ce-i ies în cale ; în omul care stă *bec à bec* în faţa lui, el vede instinctiv o unitate între trup, spirit, condiţii individuale şi istorice ; aceasta îi dă o putere de pătrundere care străbate dincolo de om în subiectul politic, atît de profund, încît uneori tocmai partea actuală a subiectului, aşa cum este aici cazul, se sustrage privirii lui şi de sub el i se dezvăluie o înţelegere mult mai adîncă şi mai generală ; în timp ce îşi priveşte interlocutorul *de tous ses yeux*, el uită prilejul întrevederii, disputa în jurul unui anumit articol din *Constitutio Unigenitus*, şi vede cu deplină luciditate esenţa iezuitismului, ba dincolo de aceasta esenţa oricărei

25. Îl vedeam ochi în ochi între două lumînări, neavînd decît lăţimea mesei între noi doi. Am descris aiurea oribila lui fizionomie. Uluit deodată de auz şi de văz, am fost îngrozit în timp ce vorbea de ceea ce era un iezuit, care prin neantul său personal şi mărturisit nu putea spera nimic pentru familia sa, nici, prin menirea şi prin legămintele sale, nimic pentru el, nici măcar un măr sau o gură de vin mai mult decît ceilalţi ; care prin vîrstă se apropia de ceasul de a da socoteală lui Dumnezeu şi care de la sine îndreptăţire şi cu mare iscusinţă era pe cale să pună statul şi religia în cea mai grozavă fierbere şi să dezlănţuie persecuţia cea mai groaznică pentru pricini care nu aveau cu el nimic a face şi care nu ţineau decît de cinstea şcolii lor, a lui Molina. Adîncurile lui, violenţele ce-mi arătă, toate acestea mă aruncară în astfel de extaz, încît prinsei deodată a spune : „Părinte, ce vîrstă ai ? ". Nespusa lui uimire, căci îl ţinteam cu toată puterea ochilor mei, care văzură cum aceasta se zugrăveşte pe faţa lui, m-a adus în fire.

comunităţi rigid organizate pe baza principiului de solidaritate. Este o modalitate aperceptivă pe care oponentul său cu greu ar fi putut-o ghici, în ciuda perspicacităţii sale; nici secolul al XVII-lea, nici al XVIII-lea nu cunoaşte alte exemple de o astfel de pătrundere; în genere lumea era în mod raţional prea superficială, prea discretă în sinea ei, prea respectuoasă faţă de persoana altuia, prea rezervată, încît toţi se dădeau înapoi în faţa unei astfel de revelaţii. Pasajul demonstrează de asemenea că Saint-Simon nu ajunge la cea mai profundă înţelegere a sa pe calea analizei raţionale a ideilor şi problemelor, ci printr-o empirie exercitată asupra oricărui fenomen sensibil ce-i iese în cale, împingînd-o pînă în profunzimi existenţiale; pe cînd (pentru a cita doar un exemplu la îndemînă) părintele iezuit din primele *Lettres provinciales* a fost stilizat pe baza unei cunoaşteri raţionale anterioare.

Încă un ultim pasaj. Saint-Simon cunoştea foarte bine şi încă din copilărie pe ducele de Orléans, viitorul regent, şi avea o părere foarte bună despre inteligenţa şi capacităţile sale; el arată cum abia situaţia neplăcută şi falsă faţă de unchiul său Ludovic XIV îi distruge caracterul şi forţele şi îl transformă în acel om nehotărît în care nu te poţi încrede, de o indiferenţă cinică şi cu o viaţă destrăbălată, cum a devenit în cele din urmă. Nu cu mult înainte de moartea regentului, Saint-Simon îşi dă seama că acesta se apropie de sfîrşit şi ne descrie cum a ajuns la această constatare. Regentul îi transmisese ducelui de Humières o funcţie importantă:

Le duc d'Humières voulut que je le menasse à Versailles remercier M. le duc d'Orléans le matin. Nous le trouvâmes qu'il allait s'habiller, et qu'il était encore dans son caveau (o cameră de la parter, amintită în repetate rînduri), *dont il avait fait sa garderobe. Il y était surs sa chaise percée parmi ses valets et deux ou trois de ses premiers officiers. J'en fus efrayé. Je vis un homme la tête basse, d'un rouge pourpre, avec un air hébété, qui ne me vit seulement pas approcher. Ses gens le lui dirent. Il tourna la tête lentement vers moi, sans presque la lever, et me demanda d'une langue épaisse ce qui m'amenait. Je le lui dis. J'étais entré là pour le presser de venir dans le lieu où il s'habillait, pour ne pas faire attendre le duc d'Humières; mais je demeurai si étonné que je restai court. Je pris Simiane, premier gentilhomme de sa chambre, dans une fenêtre, à qui je témoignai ma surprise et ma crainte de l'état où je voyais M. le duc d'Orléans. Simiane me répondit qu'il était depuis fort longtemps ainsi les matins, qu'il n'y avait ce jour-là rien d'extraordinaire en lui, et que je n'en étais surpris que parce que je ne le voyais jamais à ces heures-là; qu'il n'y paraîtrait plus tant quand il se serait secoué en s'habillant. Il ne laissa pas d'y paraître encore beaucoup lorsqu'il vint s'habiller. Il reçut le remerciement du duc d'Humières*

d'un air étonné et pesant ; et lui, qui était toujours gracieux et poli envers tout le monde, et qui savait si bien dire à propos et à point, à peine lui répondit-il... Cet état de M. le duc d'Orléans me fit faire beaucoup de réflexions... C'était le fruit de ses soupers...[26] (41, 229).

Nu trebuie să ne mire faptul că regentul este înconjurat de valeţi şi funcţionari de la curte în timp ce stă pe closet, ba chiar că primeşte în aceste momente pe un înalt demnitar. Principii din secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea nu erau aproape niciodată singuri ; Louvois care, într-o scenă dramatică, năvăleşte la rege pentru a-l împiedica să declare în mod public căsătoria sa cu doamna de Maintenon, îl găseşte pe acesta ridicîndu-se chiar de pe *chaise percée* şi aranjîndu-şi hainele ; şi despre ducesa de Burgundia, Saint-Simon ne povesteşte că dînsa obişnuia tocmai în aceste ocazii să ducă cele mai intime discuţii cu doamnele ei. Dar nici una din scenele acestea nu este atît de puternică şi impresionantă ca cea reprodusă mai sus. Cu greu găsim în literatura cunoscută, mai ales în cea veche, vreun text care să trateze dramatic şi tragic un astfel de subiect. Textul acesta o face ; groaza lui Saint-Simon cînd vede imaginea decăderii şi a morţii apropiate care i se prezintă are o greutate tragică. Tabloul e dezvoltat în două propoziţii ceva mai lungi (*Je vis un homme...* şi *Il tourna la tête...*) în mod lent, treptat şi precis, fiind încadrat de trei propoziţii foarte scurte (*j'en fus effrayé, ses gens le lui dirent, je le lui dis*) care se referă toate la mediul înconjurător, avînd

26. Ducele de Humières voi ca dimineaţă să-l duc la Versailles, ca să mulţumească ducelui de Orléans. Îl găsirăm gata de îmbrăcare şi încă în cavoul său din care-şi făcuse încăpere de vestminte. Era acolo pe scaunul său de nevoi, printre slujbaşi şi doi sau trei dintre primii lui ofiţeri. Am fost înspăimîntat. Văzui un om cu capul la pămînt, roş-stacojiu, cu un aer năucit, care nici măcar nu mă văzu apropiindu-mă. Oamenii lui îi spuseră. Întoarse încet capul spre mine, aproape fără a-l îndrepta, şi mă întrebă cu limba împleticită ce mă aducea. I-am spus. Intrasem pînă acolo ca să-l grăbesc să treacă la locul unde se îmbrăca, spre a nu face să aştepte pe ducele de Humières, dar rămăsei atît de mirat, că mi se tăie vorba. Trăsei la o fereastră pe Simiane, prim gentilom al camerei sale, mărturisindu-i mirarea mea pentru starea în care se găsea ducele de Orléans. Simiane îmi răspunse că era de foarte mult timp aşa dimineţile, că el nu avea în ziua aceea nimic deosebit şi că eu nu eram uimit decît pentru că nu-l vedeam niciodată la orele acelea ; că nu se va mai cunoaşte după ce se va fi înviorat îmbrăcîndu-se. Nu încetă să pară astfel încă mult timp după ce veni să se îmbrace. Primi mulţumirile ducelui de Humières cu un aer mirat şi greoi, iar el, care totdeauna era drăguţ şi politicos faţă de toată lumea şi care atît de bine ştia să prindă vorba şi s-o întoarcă, abia că răspunse... Această stare a ducelui de Orléans mult îmi dădu de gîndit... Era rodul ospeţelor sale...

prin conciziunea lor abruptă efectul unor lovituri care încearcă zadarnic să înfrîngă apatia regentului. Tabloul însuşi e introdus de Saint-Simon prin cuvintele „am văzut un om" şi nu cu „l-am văzut pe duce" – fapt care exprimă două lucruri: în primul rînd că nu-l recunoaşte în primul moment sau că nu vrea să creadă că este el; în al doilea rînd că nefericitul cu greu mai poate fi numit ducele de Orléans, ci „doar" un om. Şi exactitatea lentă a celei de-a doua propoziţii, cu gestul anevoios de a întoarce capul şi cu limba grea, are un nivel stilistic pe care nu-l găsim probabil nicăieri în secolul al XVIII-lea şi nici chiar în secolul al XIX-lea înaintea fraţilor Goncourt şi a lui Zola.

Dar nu e deloc vorba aici numai de prezentarea neocolită a cotidianului, urîtului şi a ceea ce, conform esteticii clasice, e lipsit de demnitate; acest realism radical poate fi găsit şi în alte părţi, chiar şi în secolul al XVII-lea sau al XVIII-lea. Ci este vorba de întrebuinţarea lui pentru o foarte serioasă prezentare a omului, prezentare ce adînceşte problematic, ba chiar depăşeşte limitele moralismului, pătrunzînd pînă în acele *profondeurs opaques* ale fiinţei noastre. Orice cititor e obligat să simtă că tot destinul şi tot tragicul ducelui de Orléans e cuprins în această scenă pe *chaise percée*. În ceea ce priveşte nivelul său stilistic, Saint-Simon e un precursor al formelor moderne şi foarte moderne de a concepe şi a prezenta viaţa. El surprinde pe oameni în chiar ambianţa lor zilnică, cu originea lor, relaţiile lor multilaterale, averea lor, cu fiecare parte a corpului, cu gesturile, cu inflexiunile glasului lor (Lauzun!), cu speranţele şi temerile lor; el prezintă foarte adesea ceea ce astăzi am numi ereditatea lor, şi chiar şi aici aspectele corporale şi spirituale deodată; observă cu extremă preciziune şi fără să dispreţuiască nimic trăsăturile specifice ale *milieu*-ului; care alt autor din epoca sa ar fi fost în stare şi ar fi fost înclinat să releve singularitatea de caracter şi modul de a vorbi al familiei Montemart, pe care le aminteşte mereu (la Madame de Montespan, la fiica ei, ducesa d'Orléans, la Madame de Castries ş.a.m.d.). Şi toate acestea servesc pentru a prezenta *la condition de l'homme*. Sfera experienţelor sale este ce-i drept limitată, fiind vorba mereu numai de curtea franceză; în schimb e de o pronunţată omogenitate, avînd ca premisă unitatea întregii acţiuni; iar scena e îndeajuns de vastă pentru a ne oferi o lume de oameni şi de fapte comune, luate la întîmplare. Am spus mai sus că literatura memorialistică din secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea nu s-a supus nici în rest regulii estetice de a separa cotidianul şi ordinarul de subiectele înalte şi serioase; dimpotrivă, ea dezvăluie şi demască adeseori ceea ce altfel e prezentat cu sublimitate, adică principii şi curtea lor. Dar la Saint-Simon acest aspect este purtat mult mai departe decît la oricine, are altă substanţă şi altă valoare. La ceilalţi scriitori, chiar şi la cei talentaţi,

subiectul personal şi cotidian luat la întîmplare, ce rareori îngăduie o privire de ansamblu, are drept rezultat aprecierea lor în primul rînd ca documentarişti şi prezentatori ai unei civilizaţii, încît ne bucurăm de eventualele lor calităţi scriitoriceşti ca de un adaos atrăgător. Anecdota, intriga, apologia, elementul pur personal predomină în prea mare măsură; evenimentele politice prezentate oarecum minut cu minut şi selecţionate în funcţie de limitele perspectivei şi intereselor personale nu necesită suprema participare umană; nimeni nu va citi pe cardinalul de Retz cu aceeaşi dispoziţie de participare ca pe Shakespeare sau Montaigne. Şi Saint-Simon a fost, după părerea mea, mult prea des apreciat în funcţie de aceleaşi criterii ca şi ceilalţi şi privit mult prea exclusiv ca document al istoriei culturii. El este desigur şi asta, şi mai desăvîrşit ca ceilalţi. Dar e mult mai mult decît atît, şi altceva pe deasupra. Forţa sa rezidă tocmai în ceea ce limitează efectul uman-artistic al celorlalţi, în caracterul anecdotic, personal, prea amănunţit, adeseori neînsemnat al celor relatate, fiindcă, pornind de la un amănunt oarecare, redat adeseori personal şi părtinitor pînă la absurd, pătrunde pe nesimţite în profunzimile existenţei umane.

Ce distanţă faţă de stilul mediu, fermecător şi superficial al textelor din prima jumătate a secolului al XVIII-lea, despre care am vorbit la începutul acestui capitol; cîtă deosebire faţă de realitatea agreabil orînduită, care se cere savurată sau demonstrează în mod propagandistic o atitudine iluministă, oferită cititorului de aceste texte! Şi totuşi, Saint-Simon face mult mai mult parte din epoca în care şi-a redactat opera decît din secolul al XVII-lea, în care este mereu încadrat fiindcă tratează despre curtea lui Ludovic al XIV-lea; deşi nu e vorba cîtuşi de puţin de curtea din 1660 sau 1670, ci de curtea din ultimele decenii! Şi chiar şi aceste ultime decenii a căror existenţă a aprofundat-o el reprezentau un trecut îndepărtat în momentul cînd a început să scrie. Prima jumătate a secolului al XVIII-lea nu este de altfel săracă în personalităţi, idei şi mişcări care par să anunţe o evoluţie mult mai tîrzie, fiind izolate în propria epocă. Cine ar putea să-l încadreze pe Giambattista Vico, care s-a născut cu şapte ani înainte de Saint-Simon şi şi-a scris cu puţin înaintea lui opera principală, în secolul al XVII-lea! După cum Vico a fost anticartezian, Saint-Simon a fost un adversar al marelui rege şi întocmai ca Vico admira pe adversarul său, fiind profund impresionat de el. Dar mai există şi alte asemănări, mai puţin exterioare, între aceşti doi contemporani atît de deosebiţi unul de altul. Ambii revin prin înclinaţii şi spiritualitate la un trecut devenit nemodern în epoca lor. Amîndoi au scris opere care, faţă de stilul elegant şi limitat al contemporanilor lor, par la prima vedere un haos diform; în ambele cazuri, impetuozitatea impulsului interior dă expresiei verbale un caracter neobişnuit, uneori violent, excesiv,

care contravine gustului uşor şi agreabil al epocii ; şi, în primul rînd, ambii privesc pe om profund împlîntat în datele istorice ale existenţei sale, şi anume unul instinctiv, în prezentarea indivizilor care trăiau în jurul lui, celălalt speculativ, într-o viziune a evoluţiei istorice universale, dar amîndoi sînt în deplină contradicţie cu concepţia raţională şi antiistorică a epocii lor. Saint-Simon nu dispunea încă de o bază teoretico-istorică în sensul istorismului, ale cărui prime simptome se făceau simţite tocmai atunci cînd îşi scria memoriile ; latura individuală a prezentării sale se limitează la individul izolat ; forţele istorice, într-un sens suprapersonal şi totuşi individualizat, nu intră în orizontul său. Ceea ce înţelege el prin istorie vie (el însuşi ne dă explicaţii la impresionantele *Considérations préliminaires*, I, 5 şi urm.) se rezumă la a considera psihologia personală a personajelor şi legăturile şi contradicţiile care rezultă de aici ; scopul istoriografiei sale este, după cum el însuşi ne arată, moral şi didactic în deplin sens preistorist. Dar complexitatea realităţii în mijlocul căreia trăia şi în mijlocul căreia s-a format geniul său l-a împins mult mai departe.

XVII

Muzicantul Miller

Miller: *(schnell auf- und abgehend): Einmal für allemal! Der Handel wird ernsthaft. Meine Tochter kommt mit dem Baron ins Geschrei. Mein Haus wird verrufen. Der Präsident bekommt Wind, und kurz und gut, ich biete dem Junker aus.*

Frau: *Du hast ihn nicht in dein Haus geschwatzt – hast ihm deine Tochter nicht nachgeworfen.*

Miller: *Hab' ihn nicht in mein Haus geschwatzt – hab' ihm's Mädel nicht nachgeworfen; wer nimmt Notiz davon? – Ich war Herr im Haus. Ich hätt' meine Tochter mehr koram nehmen sollen. Ich hätt' dem Major besser auftrumpfen sollen – oder hätt' gleich alles Seiner Excellenz, dem Herrn Papa stecken sollen. Der junge Baron bringt's mit einem Wischer hinaus, das muss ich wissen, und alles Wetter kommt über den Geiger.*

Frau: *(schlürft eine Tasse aus): Possen! Geschwätz! Was kann über dich kommen? Wer kann dir was anhaben? Du gehst deiner Profession nach und raffst Scholaren zusammen, wo sie zu kriegen sind.*

Miller: *Aber, sag mir doch, was wird bei dem ganzen Commerz auch kerauskommen? – Nehmen kann er das Mädel nicht – vom Nehmen ist gar die Rede nicht, und zu einer – das Gott erbarm? – Guten Morgen! – Gelt, wenn so ein Musje „von" sich da und dort, und dort und hier schon herumbeholfen hat, wenn er, der Henker weiss! was als? gelöst hat, schmeckt's meinem guten Schlucker freilich, einmal auf süss Wasser zu graben. Gib du Acht! Gib du Acht! und wenn du aus jedem Astloch ein Auge strecktest und vor jedem Blutstropfen Schildwache ständest, er wird sie, dir auf der Nase, beschwatzen, dem Mädel eins hinsetzen, und führt sich ab, und das Mädel ist verschimpfiert auf ihr Lebenlang, bleibt sitzen, oder hat's Handwerk verschmeckt, treibt's fort, (die Faust vor die Stirn) Jesus Christus!*

Frau: *Gott behüt' uns in Gnaden!*

Miller: *Es hat sich zu behüten. Worauf kann so ein Windfuss wohl sonst sein Absehen richten? – Das Mädel ist schön – schlank – führt*

seinen netten Fuss. Unterm Dach mag's aussehen, wie's will. Darüber guckt man bei euch Weibsleuten weg, wenn's nur der liebe Gott par terre nicht hat fehlen lassen – Stöbert mein Springinsfeld erst noch dieses Capitel aus – he da! geht ihm ein Licht auf, wie meinem Rodney, wenn er die Witterung eines Franzosen kriegt, und nun müssen alle Segel dran und drauf los, – und ich verdenk's ihm gar nicht. Mensch ist Mensch. Das muss ich wissen.

Frau: ...[1]

---

1. Miller: (mergînd agitat încoace şi încolo): O dată pentru totdeauna! Fiica mea o s-ajungă în gura lumii din cauza baronului. Mi se defăimează casa. O să afle preşedintele şi, scurt şi cuprinzător, poftesc afară pe domnişor.
Soţia: Nu tu l-ai ademenit în casă, nu tu i-ai vîrît pe gît pe fiică-ta.
Miller: Nu l-am ademenit în casă – nu i-am vîrît fata pe gît; dar cine întreabă de asta? – Eu eram stăpînul în casă. Ar fi trebuit să-mi ţin fata din scurt. Ar fi trebuit să-i spun maiorului părerea în faţă – sau să-i strecor de îndată totul excelenţei sale, domnului papa. Tînărul baron scapă cu o muştruluială, ştiu eu bine, şi toată furtuna se abate asupra vioristului.
Soţia: (bea restul dintr-o ceaşcă): Prostii! Palavre! Ce să se abată asupra ta? Cine să-ţi facă ceva? Doar tu îţi vezi de profesiune şi aduni elevi de unde poţi.
Miller: Dar ia spune-mi, ce o să iasă din toată afacerea? – De însurat tot nu se poate însura cu ea – de însurătoare nici vorbă, şi ca să ajungă una de-alea – pentru mila lui Dumnezeu? – Bună dimineaţa! – Nu-i aşa, după ce un musiu din ăştia cu blazon s-a mai înfruptat din dreapta şi din stînga, după ce a gustat, dracu ştie cîte toate? îi convine bietului de el să sape o dată şi după apă dulce. Bagă de seamă! Bagă de seamă! şi dacă te-ai holba la uşă prin fiecare gaură şi ai sta de gardă în faţa fiecărei picături de sînge, pe nas ţi-o ameţeşte cu vorbele, îi face bucuria, apoi o şterge, şi fata e dezonorată pe toată viaţa, rămîne nemăritată, sau a prins gust de meserie şi-i dă înainte (cu pumnul la frunte) Isuse Cristoase!
Soţia: Dumnezeu să ne păzească!
Miller: Să se păzească ea singură. Că doar la ce alta îi stă capul unui fluşturatic ca ăsta? – Fata e frumoasă – zveltă – are un picior drăgălaş. Ce-i sub acoperiş nu contează. La asta nu ne mai uităm la voi, femeile, dacă bunul Dumnezeu a avut grijă ca de altele să nu fie lipsă. – Dacă zvăpăiatul meu se mai dumireşte şi sub acest capitol – hei, hei! atunci să vezi cum se luminează, ca Rodney al meu atunci cînd adulmecă un francez, şi o porneşte la atac cu toate pînzele întinse – şi nici nu i-o pot lua în nume de rău. Omul e om. Ştiu eu bine.
Soţia: ...

Această introducere la „tragedia burgheză" *Luise Millerin* (*Intrigă şi iubire*), scrisă de Schiller în anii 1782-1783, se petrece în odaia unui mic-burghez, odaie din casa muzicantului; indicaţia de regie subliniază aceasta prin observaţia: *An einem Tisch sitzt Frau Millerin noch im Nachtgewand und trinkt ihren Kafee*[2]. În concordanţă cu aceasta este şi modul de exprimare al celor două personaje, mai ales al bărbatului, fire blajină şi zgomotoasă, care nu se poate reţine nici în aceste clipe de agitaţie să vorbească foarte colorat, piperat, popular. În ciuda „profesiunii" sale, el nu e deloc un „artist", ci un fel de meşteşugar ceva mai de soi, şi n-ar fi deloc în discordanţă cu stilul dacă actorul ar transpune rolul în dialect (şvăbesc). Inimos şi deştept, are însă concepţii cu totul mic-burgheze; cîteva rînduri mai jos, în continuarea acestei prime scene pe care n-am mai reprodus-o, ideea că fiica sa, încrezută din cauza iubirii baronului, *mir am Ende einen wackern ehrbaren Schwiegersohn verschlägt, der sich so warm in meine Kundschaft hineingesetzt hätte*[3], îl scoate şi mai mult din sărite. În acest cadru se petrece tragedia. Nu numai familia lui Miller şi secretarul Wurm introduc o atmosferă mic-burgheză, ci întregul conflict este burghez şi nici cele două personaje din clasa de sus, preşedintele şi fiul său, nu au nimic din exaltarea eroică, ferită de cotidian, a marii tragedii franceze. Fiul e nobil, sentimental, idealist; tatăl e diabolic, imperativ, la sfîrşit de asemenea sentimental; nici unul din ei nu e sublim în sensul clasic francez. Chiar şi cadrul – o mică reşedinţă germană cu un principe absolutist – este prea îngust pentru aceasta.

Schiller nu este primul care să fi conceput tragic asemenea locuri de acţiune şi conflicte sau altele asemănătoare. Romanul sentimental burghez şi tragedia burgheză (în capitolul precedent am amintit-o sub numele de *comédie larmoyante*) se formaseră de mult în Anglia şi Franţa; în Germania, unde amestecul de stiluri creştin-creatural se menţinuse de-a lungul secolului al XVII-lea şi nu fusese nici mai tîrziu eliminat total de influenţa clasicismului francez, realismul burghez a luat forme deosebit de puternice; se întîlnesc aici influenţa lui Shakespeare şi cea a lui Diderot şi Rousseau; condiţiile de viaţă înguste, fărîmiţarea teritorială ofereau subiecte răscolitoare; au luat naştere creaţii care erau în acelaşi timp sentimentale, meschin burgheze, realiste şi revoluţionare. Prima piesă germană de această speţă, *Miss Sara Sampson*, operă de tinereţe a lui Lessing (1755), născută sub influenţă engleză şi a cărei acţiune se petrece în Anglia, nu prezintă, ce-i

2. La o masă şade soţia lui Miller, încă în veşminte de noapte, şi îşi bea cafeaua.
3. Pînă la urmă îmi pune pe fugă un ginere vrednic şi cinstit, care cu dragă inimă s-ar fi proţăpit în clientela mea.

drept, încă nici o aluzie la politica contemporană; comedia *Minna von Barnhelm*, apărută cu doisprezece ani mai tîrziu, pătrunde în schimb în cea mai actuală istorie contemporană. În cartea a 7-a a părţii a doua din *Dichtung und Wahrheit* (ediţia jubiliară 23, 80) Goethe numeşte piesa *die erste aus dem bedeutenden Leben gegriffene Theater-produktion, von spezifisch temporärem Gehalt*[4]; el atrage atenţia şi asupra unei actualităţi speciale a piesei, greu de sesizat de cititorii de azi, dar care atunci a contribuit probabil în mod considerabil la faima la care a ajuns: *die gehässige Spannung, in welcher Preussen und Sachsen sich während dieses Krieges befanden* şi care, *durch die Beendigung desselben nicht aufgehoben werden konnte*[5]; încît opera lui Lessing *im Bilde bewirken sollte* ca spiritele să se împace din nou. *Minna von Barnhelm* este, ce-i drept, o comedie şi nu o tragedie burgheză, subiectul ei se deosebeşte de acestea chiar prin dispoziţie, localizare, independenţa caracterului feminin conducător şi clasa socială nobilă din care fac parte ambele personaje principale; cu toate acestea, seriozitatea plină de simţire, onestitatea simplă a noţiunilor de onoare şi chiar şi limbajul au o notă burgheză, uneori aproape domestică, încît sîntem înclinaţi cu multă uşurinţă să ne imaginăm personajele principale nobile, ca şi în genere nobilimea germană din acea vreme, într-un cadru domestic burghez. Fără îndoială, Goethe spune pe drept cuvînt în pasajul amintit (doar el însuşi a simţit acest lucru în momentul în care lucrarea a apărut, în perioada studenţiei sale din Leipzig) că *diese Produktion es war, die den Blick in eine höhere, bedeutendere Welt aus der literarischen und bürgerlichen, in welcher sich die Dichtkunst bisher bewegt hatte, glücklich eröffnete*[6]. Dar caracterul simplu şi, din punct de vedere afectiv, aproape burghez al relaţiilor umane nu este deloc părăsit de dragul perspectivei mai înalte, ce pune în faţa cititorului sau spectatorului istoria contemporană; farmecul piesei constă tocmai în legătura nemijlocită dintre cele două sfere. Cu totul altă formă, nu mai puţin însemnată, o ia politizarea în *Emilia Galotti*; aici, subiectul principal al tragediei burgheze – seducerea unei inocente – este pus în legătură cu fenomenul politic contemporan din statele mici. Totuşi, elementul politic al absolutismului este încă slab dezvoltat în

4. Prima producţie dramatică luată din viaţa însemnată, cu conţinut specific actual.
5. Tensiunea duşmănoasă între Prusia şi Saxonia din timpul acestui război [de şapte ani] ... [ce] nu putea fi înlăturată nici prin terminarea acestuia... să realizeze simbolic...
6. Această producţie a fost cea care a deschis în mod fericit privirea spre o lume mai înaltă, mai însemnată, din cea literară şi burgheză în care evoluase poezia pînă atunci.

Emilia Galotti, nefiind propriu-zis revoluţionar ; locul acţiunii e un principat italian, nu german şi, deşi se subliniază faptul că familia Galotti nu are nici titlu de nobleţe şi nici rang, poziţia şi atitudinea lor, mai ales a tatălui, Odoardo, nu pare burgheză, ci vădit militară şi nobilă.

Fuziunea propriu-zisă dintre realismul sentimental burghez şi idealismul politic şi umanitar s-a produs de abia în epoca „Sturm und Drang" şi urmele ei pot fi găsite la aproape toţi scriitorii acelei generaţii : Goethe, Heinrich Leopold Wagner, Lenz, Leisewitz, Klinger şi mulţi alţii, chiar şi la J.H. Voss. Dintre operele rămase valabile şi în zilele noastre, *Luise Millerin* este cea mai importantă pentru problema noastră, deoarece încearcă să surprindă nemijlocit prezentul practic şi să explice cazul special prin stările generale ; realismul sentimental burghez, dur sau idilic, care se exprimă în alte părţi adeseori în subiecte istorice sau fantastice ori personale şi nepolitice, realităţile timpului nefiind atacate în mod deliberat şi nemijlocit, se orientează aici, fără ezitare, spre propria experienţă a prezentului politic. Mediul actual şi interesele politice actuale, ba chiar revoluţionare, deosebesc tragedia aceasta de *Emilia Galotti* a lui Lessing, ca şi de celelalte drame burgheze ale epocii pe care le cunosc ; ea reprezintă în acea epocă fenomenul extrem de redare principială şi problematică a realităţii cu mijloace literare.

Primele cuvinte ne duc energic în miezul situaţiei concrete. Fiul ministrului atotputernic al unui principe german face curte unei fete din mica burghezie ; o vizitează adesea acasă ; aflăm mai tîrziu că îi scrie scrisori sentimentale, că are grijă de cultura ei şi că îi face cadouri. Mama, o femeie mărginită, e atît de încîntată de curtezanul nobil al fiicei sale şi atît de mîndră de el, încît nu-şi dă seama de primejdie. Tatăl îşi dă însă seama, se teme de complicaţii cu preşedintele, se teme de urmările cele mai nefaste pentru renumele fiicei sale, pentru fericirea ei aici pe pămînt, pentru mîntuirea sufletului ei ; căci *nehmen kann er das Mädel nicht*. El nu poate decît să o seducă. Şi atunci *ist das Mädel verschimpfiert auf ihr Lebenlang, bleibt sitzen oder hat's Handwerk verschmeckt...* Cu modestul său bun-simţ, el ştie ce sfîrşit trebuie să ia lucrurile astea şi nu acuză pe maior : *Mensch ist Mensch*. Dar îşi iubeşte fiica şi vrea să o salveze. Vrea să meargă la preşedinte şi să-i spună totul, deşi acest pas nu-i stă în fire ; el nu este de fapt omul care să se amestece în chestiuni de dragoste ; dar primejdia e prea mare. Pasul disperat nu se realizează ; evenimentele se precipită. El însuşi trebuie să recunoască, în scena următoare chiar, că este prea tîrziu : fiica sa a intrat prea adînc în treaba asta.

Lumea asupra căreia îşi aruncă privirile spectatorul este înfiorător de îngustă, atît spaţial, cît şi moral. Cămăruţa unui mic-burghez ; un ducat cu

un teritoriu atît de restrîns, încît, după cum se spune de repetate ori, poţi trece călare într-un ceas peste graniţă; şi restricţii sociale în domeniul moralei în forma lor cea mai nefirească şi perfidă. Cercurilor de la curte le e permis totul, dar nu în forma unei nobile libertăţi, ci ca neruşinare, corupţie şi ipocrizie; poporul are cea mai mucegăită imagine despre virtute; o fată ce se dă unui bărbat care conform orînduirii sociale în vigoare nu se poate căsători cu ea e privită imediat ca tîrfă şi dispreţuită; orînduirea socială însăşi este acceptată de către supuşi, ba chiar şi de Luise, ca *allgemeine ewige Ordnung*[7], supunerea apatică devine peste tot o datorie creştinească şi de această situaţie profită potenţaţii, mai ales preşedintele, un jalnic tiran în miniatură, căruia Schiller, în lipsa oricărei justificări interne, se străduieşte să-i dea ceva impunător, oarecare măreţie în înfăţişare; căci crimele şi intrigile lui servesc numai scopului său personal de a dobîndi şi a-şi păstra puterea, fără să apară undeva o adevărată dorinţă de a acţiona pozitiv sau vreo urmă de vocaţie politică reală.

Situaţia lui Miller şi a familiei sale este deci prezentată tragic, realist şi prin prisma istoriei contemporane; realismul şi tragicul burghez nu mai sînt, cel puţin aşa apare la prima privire, o simplă spumă la suprafaţa vieţii sociale, cu scopul de a zugrăvi un destin izolat, personal, sentimental-tragic, ci adîncile straturi sociale şi politice ale timpului sînt acum răscolite; s-ar părea că avem o primă încercare de a cristaliza întreaga realitate contemporană într-un destin individual; pentru a înţelege soarta tragică a Luisei, spectatorul contemporan e obligat să se gîndească la structura societăţii în care trăieşte. Şi totuşi, comparînd acest realism tragic cu cel medieval-figural sau cu cel modern-practic, simţim că îi lipseşte ceva pentru ca realitatea să fie veritabilă şi întreagă. *Luise Millerin* este mult mai degrabă o piesă politică, ba chiar demagogică, decît una realistă.

Politică, desigur. H.A. Korff a scris cîteva pagini excelente în legătură cu aceasta (*Geist der Goethezeit*, I, 209-211), şi rezum expunerile sale: deşi tema nu are o legătură necesară, ci doar una întîmplătoare cu ideea libertăţii politice, drama reprezintă totuşi, mai bine ca oricare alta, o lovitură de pumnal în inima absolutismului; o lumină violentă cade asupra acţiunilor criminale ale tiraniei princiare; supuşii sînt total lipsiţi de drepturi, ei sînt la cheremul graţiei sau dizgraţiei arbitrare a principelui, a favoriţilor sau a metreselor acestuia; şi din întreaga acţiune ne dăm seama cu spaimă de constrîngerea şi dependenţa interioară a celor oprimaţi, care de abia explică, din punct de vedere psihologic, faptul că tirania princiară este posibilă.

7. Orînduire obştească, veşnică.

Acest lucru este incontestabil, şi e păcat că doar Schiller ştia mai bine împotriva a ce decît pentru ce luptă; şi că piesa lui poate duce uşor la impresia că toate ar fi bune, dacă vreo cîteva persoane din conducere n-ar fi nişte depravaţi şi nişte ticăloşi, ci oameni cumsecade. Fără îndoială, chiar aşa cum este, ea a trebuit să aibă un puternic efect politic; dar tocmai culorile puternice şi violente ale tendinţei revoluţionare impietează asupra autenticităţii realismului; ceea ce nu înseamnă că vreau să afirm că viaţa reală din micile principate absolutiste ar fi fost mai bună decît o prezintă Schiller; dar în orice caz era altfel şi mai puţin melodramatică. În perioada în care scria drama *Luise Millerin*, Schiller nu dispunea încă de măsura şi maturitatea artei. E o dramă vijelioasă, captivantă, genială, de mare efect, dar totuşi, dacă privim mai bine, o dramă destul de slabă; o piesă de succes melodramatică scrisă de un autor genial. Acţiunea e prea mult axată pe intrigă pentru o piesă serioasă şi e adeseori neverosimilă; pentru a-i menţine ritmul, caracterele sînt zugrăvite (cu excepţia lui Miller) prea naiv în negru şi alb; replicile şi hotărîrile sînt uneori neaşteptate şi insuficient motivate, dialogul de multe ori exagerat de patetic şi sentimental, şi acolo unde ar vrea să fie spiritual, ascuţit, nobil, devine aproape totdeauna căutat, obscur şi adeseori comic fără să vrea; să citim de pildă marea scenă dintre Lady şi Luise (IV, 7), în care aproape fiecare cuvînt e nefiresc. Totuşi, experienţa artistică precară a lui Schiller în perioada naşterii piesei nu este elementul hotărîtor; realismul deficitar îşi are rădăcinile în primul rînd în însuşi genul literar al tragediei burgheze, aşa cum s-a format în secolul al XVIII-lea; acest gen era legat de elementul personal, domestic, emoţionant şi sentimental şi nu putea să renunţe la ele, dar aceasta contravenea prin ton şi nivel stilistic unei lărgiri a cadrului social şi unei cuprinderi a problemelor politice şi sociale generale. Totuşi, drumul spre politic şi social-general a fost deschis tocmai în acest mod; deoarece legătura de dragoste emoţionantă, exclusiv privată prin natura sa, nu se mai izbea de rezistenţa unor rude răuvoitoare, a părinţilor sau a tutorilor sau de piedici de ordin moral, ci de un duşman public, de orînduirea nefirească a societăţii împărţită în clase. Am arătat în capitolele anterioare că în marele clasicism francez din secolul al XVII-lea, iubirea ajunsese să ocupe rangul suprem printre subiectele tragice ferite de realitatea de toate zilele; am arătat cum, la începuturile romanului de moravuri din vestul Europei şi în *comédie larmoyante*, iubirea a ajuns iarăşi în contact cu realitatea obişnuită a vieţii, pierzînd în schimb din demnitate; ea a devenit mai vădit erotică, în acelaşi timp însă emoţionantă şi sentimentală; în această formă au găsit-o revoluţionarii din „Sturm und Drang" şi i-au dat iarăşi, pe urmele lui Rousseau, o supremă demnitate tragică, fără a renunţa cîtuşi de puţin la elementul burghez, realist, sentimental; ea a

devenit sublimă la orice om, în orice cadru, ca expresie a ceea ce este mai natural şi nemijlocit; relaţiile ei cele mai simple şi mai pure sînt acum condiţii ale virtuţii naturale şi libertatea ei faţă de simpla convenţie, subiect al dreptului natural inalienabil.

Aşa a devenit iubirea în *Luise Millerin* a lui Schiller punct de plecare a revoluţionarismului politic şi al unui realism cu baze politice. Dar o poveste de dragoste constituia o bază prea strîmtă, iar stilul sentimental şi patetic era impropriu pentru prezentarea unei realităţi autentice. Nota accidentală, personală şi sentimentală a unui caz izolat acaparează în prea mare măsură atenţia; spre a da conflictului tăişul necesar, preşedintele şi Wurm trebuie zugrăviţi ca ticăloşi desăvîrşiţi, după modelul melodramei familiale; dacă ei n-ar fi ticăloşi, dacă preşedintele n-ar fi din întîmplare tocmai în această clipă silit s-o căsătorească pe amanta prinţului, ar mai fi posibilă o ieşire din impas sau cel puţin o amînare. În legătură cu celelalte aspecte ale situaţiei principatului ni se dau doar amănunte izolate, lipsite de legătură, nu întotdeauna uşor de înţeles; de fiecare dată ele sînt îngrozitoare, fie că e vorba de vînzarea cetăţenilor ca soldaţi în America sau de situaţia de la curte, aşa cum apare în marea explicaţie dintre Ferdinand şi Lady (II, 3); ele sînt de fiecare dată prezentate cu un suprem patos înfricoşător şi ne lasă de fiecare dată impresia că principele şi curtea nu au nici o funcţie, ci că secătuiesc doar poporul prin risipa lor, abuzînd de popor pentru plăcerile lor vicioase. Despre problematica internă, despre complicaţiile istorice, despre funcţia şi cauzele decăderii morale a stăpînilor, despre situaţia practică din ducat nu ni se spune şi nu sesizăm aproape nimic. Asta nu e realitate, ci melodramă, aptă de a dezlănţui un puternic sentiment politic, dar fără a da socoteală prin artă despre realităţile timpului. E o caricatură, chiar şi acolo unde zugrăveşte stări şi evenimente reale, fiindcă le reliefează exagerat, entuziast şi tendenţios, desprinse de rădăcinile lor şi lipsite de esenţa lor internă; şi motivul poate cel mai important pentru cunoaşterea structurii sociale, pe care îl subliniază şi H.A. Korff: constrîngerea lăuntrică a supuşilor, care în evlavia lor obtuză mărginită şi rătăcită recunosc opresiunea ce o îndură ca un drept etern – acest motiv nu se evidenţiază destul de clar: eşecul Luisei din cauza lipsei unei libertăţi lăuntrice (III, 4) e greşit înţeles de Ferdinand, deoarece intriga cere ca el să fie cuprins de o bănuială de gelozie, cu totul neverosimilă avînd în vedere antecedentele, încît interesul spectatorului e îndată abătut de la motivul eşecului; după cum Luise apare atît de înzestrată cu o mişcătoare inocenţă, atît de plină de sentimente nobile, încît spectatorul nu poate recunoaşte spontan mărginirea şi lipsa ei de curaj, această recunoaştere rămînînd pe seama criticului care o analizează pe ea şi pe Schiller; şi totuşi, ea acţionează chiar în acea scenă ca o eroină ce se sacrifică şi,

chiar atunci cînd cade în cursa ridicolei înşelătorii a lui Wurm, apare *gross und schrecklich*[8].

Totuşi, drama prezintă deosebită importanţă în contextul cercetărilor noastre – chiar pentru motivul că a rămas unică în felul ei printre operele cunoscute ale clasicismului şi romantismului german. În epoca lui Goethe nimeni n-a mai încercat să reprezinte tragic un mediu burghez contemporan pe fundalul situaţiei sociale actuale; muzicantul Miller a rămas o figură excepţională, chiar şi numai prin nivelul său stilistic, care este mult mai unitar şi natural decît cel al fiicei sale. Schiller însuşi, ca şi curentele literaturii germane în genere, a renunţat la realismul concret care prezintă aspectele politice şi economice actuale, amestecînd energic stilurile; acceptat cu entuziasm sub auspiciile lui Shakespeare, amestecul stilurilor apare aproape numai în subiecte istorice sau poetico-fantastice; acolo unde tratează prezentul, se menţine într-o zonă foarte restrînsă, nulă din punct de vedere politic, sau devine idilic ori ironic, orientîndu-se exclusiv spre elementul personal; nu întîlnim niciodată realismul energic şi problematica timpului tragic concepută. Lucru cu atît mai remarcabil sau dacă vrem mai paradoxal, cu cît tocmai mişcarea spirituală germană din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea a creat baza estetică a realismului modern; mă gîndesc la ceea ce mai recent a fost denumit istorism.

Modul de a privi viaţa omului şi a societăţii umane este în principiu acelaşi, fie că e vorba de subiecte din trecut, fie că e vorba de subiecte din prezent; orice modificare în modul de a considera istoria se repercutează cu necesitate foarte curînd şi asupra considerării împrejurărilor actuale. Dacă admitem că epocile şi societăţile nu trebuie apreciate în funcţie de valoarea aspiraţiilor lor absolute, ci de fiecare dată în funcţie de propriile premise; dacă printre aceste premise socotim nu numai pe cele naturale, ca solul şi clima, ci şi pe cele spirituale şi istorice; dacă se trezeşte deci înţelegerea pentru acţiunea forţelor istorice, pentru caracterul incomparabil al fenomenelor istorice, ca şi pentru continua lor mişcare internă; dacă viaţa diferitelor epoci ajunge să fie considerată unitar, fiecare epocă apărînd ca un întreg, a cărui esenţă se oglindeşte în fiecare din formele ei de manifestare; dacă, în sfîrşit, îşi croieşte drum convingerea că ceea ce e important în evenimente nu poate fi cuprins în cunoştinţe abstracte şi generale şi că nu trebuie să căutăm materialul lor numai pe culmile societăţii şi în vechile drame eroico-fantastice, ci şi în artă, economie, cultură materială şi spirituală, în profunzimile vieţii populare cotidiene, fiindcă abia acolo poate fi sesizat ceea ce e specific, ceea ce e pus în mişcare de forţe interne şi e

8. Mare şi groaznică.

universal valabil: atunci trebuie să ne aşteptăm ca aceste cunoştinţe să fie transpuse şi în prezent, care la rîndul său trebuie să apară neasemuit de specific, pus în mişcare de forţe interne, şi în dezvoltare: deci să apară ca un fragment de istorie, ale cărui profunzimi cotidiene şi a cărui întreagă structură internă devin interesante atît în ceea ce priveşte naşterea lor, cît şi direcţia lor de dezvoltare. Se ştie că toate cunoştinţele enumerate acum şi care se unesc într-o direcţie spirituală numită istorism au ajuns la deplină înflorire în Germania în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea; au existat şi înainte, şi în alte părţi curente care au pregătit istorismul, influenţînd formarea lui; dar ea însăşi s-a petrecut în Germania în perioada goetheană. Nu e nevoie să insistăm asupra acestui punct, deoarece s-a scris mult şi excelent asupra acestui subiect; cartea lui Friedrich Meinecke asupra naşterii istorismului (München – Berlin, 1936) este cea mai frumoasă şi matură prezentare pe care o cunosc. Şi revolta contra gustului francez clasic şi raţionalist a fost împinsă la extrem în Germania din vremea aceea; aici însă ceea ce noi numim separare a stilurilor, adică distanţarea tragicului şi sublimului de realism, a fost înfrînt şi aceasta constituie o condiţie de bază atît pentru realismul istoric, cît şi pentru realismul contemporan de formă tragică. Şi totuşi ultimul, adică realismul contemporan, n-a ajuns la o deplină rotunjire. Ba chiar şi tratarea literară a subiectelor istorice, care începuse în operele de tinereţe ale lui Goethe cu atîta sensibil adevăr, a ajuns prin dezvoltarea ulterioară a lui Schiller iar la un fel de separare a stilurilor; dispoziţia dualistă a lui Schiller, care făcea o separaţie strictă între idee şi sensibilitate, s-a impus tot mai mult şi interesul său s-a îndreptat mai tîrziu mult mai intens spre acţiunea factorului moral în om şi spre libertatea sa bazată pe moral decît spre specificul său sensibil, istoric încadrat.

Pe noi ne preocupă însă aici în primul rînd realismul subiectelor contemporane şi vom încerca să determinăm cauzele care au împiedicat totuşi deplina sa dezvoltare, în ciuda premiselor estetice atît de favorabile. Ele rezidă în însăşi situaţia de atunci şi în raportul dintre aceasta şi scriitorii de frunte, ba chiar în genere păturile conducătoare ale Germaniei; în primul rînd va trebui să vorbim despre Goethe, în parte din cauza influenţei sale covîrşitoare, în parte fiindcă nici un alt scriitor nu a arătat atîta predispoziţie naturală pentru sesizarea sensibilului şi realului ca el.

Situaţia din Germania de atunci nu prea favoriza un realism generos; tabloul societăţii era neunitar, viaţa decurgea într-un haos de mici „ţinuturi istorice" şi de parcele formate datorită împrejurărilor politico-dinastice. În fiecare din ele atmosfera îngustă şi uneori înăbuşitoare era compensată printr-un fel de mulţumire cucernică şi sentimentul unui temei istoric, toate acestea fiind mult mai propice speculaţiei, interiorizării, izolării şi

autonomismului local decît cuceririi practicului şi realului în forme mai complexe şi spaţii mai vaste. Începuturile istorismului german arată clar urmele împrejurărilor în care s-a format. Justus Möser şi-a bazat ideile pe aprofundarea dezvoltării istorice a unei regiuni foarte limitate, episcopatul (*Hochstift*) Osnabrück; Herder în schimb cuprinde orizonturi mai largi şi mai generale şi prin aceasta sesizează totodată specificul faptului istoric, dar prezintă lucrurile atît de puţin concret, încît nu contribuie cu nimic la prezentarea realului. Ei anunţă direcţiile principale, mult timp menţinute de istorismul german: tradiţionalismul particular şi regional pe de o parte şi tendinţa speculativă spre totalitate pe de altă parte: atît într-un caz, cît şi în celălalt, interesul se arată a fi mai mare pentru spiritul etern al istoriei şi pentru cauzele istorice ale existentului decît pentru germenii viitorului concret impliciţi în prezent; situaţia a rămas în esenţă neschimbată pînă la Karl Marx; şi faptul că a rămas aşa se explică în bună parte prin împrejurarea că viitorul concret, care pătrundea din afară şi începînd cu ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea îşi manifestă tot mai categoric apropierea, trezea la cei mai mulţi germani proeminenţi spaimă şi un reflex de apărare. Revoluţia franceză cu toate iradiaţiile ei, cu transformările pe care le-a adus după sine, cu germenii unei noi structuri sociale care se dezvolta din ea în ciuda tuturor împotrivirilor, a dat de o Germanie pasivă, care se apăra şi refuza. Nu numai forţele ameninţate ale trecutului îi erau potrivnice, ci şi încă tînăra mişcare spirituală germană; şi aici întîlnim pe Goethe.

Este cunoscută atitudinea lui Goethe faţă de revoluţie, faţă de epoca napoleoniană, faţă de războaiele de eliberare şi faţă de tendinţele secolului al XIX-lea care se năşteau atunci; ea era rezultatul originii sale dintr-o veche familie burgheză, al situaţiei sociale unice pe care şi-a ales-o ca formă de viaţă, al celor mai profunde înclinaţii şi instincte, în sfîrşit al culturii sale, care îl făcea tot mai mult să respecte ceea ce se formează treptat şi să deteste efervescenţa diformă ce se opunea structurării organice. Atitudinea sa politică nu ne interesează aici ca subiect propriu-zis, ci numai indirect, în măsura în care ea a determinat modul său de a trata în literatură subiectele contemporane.

Toate scrierile sale care se ocupă, în întregime sau parţial, direct sau indirect, de evenimentele revoluţionare au ca trăsătură comună faptul că nu intră în analiza forţelor dinamice care acţionează. Ele prezintă uneori în modul cel mai concret simptome izolate sau reflexe şi urmări care se manifestă în destinul emigraţilor, ţinuturilor de frontieră afectate, al altor personaje, familii sau grupuri izolate; dar de îndată ce este vorba de problemă în ansamblul ei, Goethe se refugiază în domeniul generalului şi moralului,

uneori plictisit, uneori cu înţelepciunea senin-pesimistă a omului de lume şi de stat. *Einem tätigen, produktiven Geiste* (aşa scrie el în *Annalen* din 1793), *einem wahrhaft vaterländisch gesinnten und einheimische Literatur befördernden Manne wird man es zugute halten, wenn ihn der Umsturz alles Vorhandenen schreckt, ohne dass die mindeste Ahnung zu ihm spräche, was denn Besseres, ja nur Anderes daraus erfolgen solle. Man wird ihm beistimmen, wenn es ihn verdriesst, dass dergleichen Influenzen sich nach Deutschland erstrecken, und verrückte, ja unwürdige Personen das Haft ergreifen.*[9] Tocmai această „supărare" (*Verdruss*) îl împiedică să se ocupe de transformarea socială cu aceeaşi adîncă dragoste cu care se ocupă de atît de multe alte subiecte – căci numai în acest fel, după cum ştia şi el mai bine ca oricare altul, se putea ajunge ca „intuiţiile să vorbească" (*dass Ahnungen sprechen*). Într-un frumos pasaj al cărţii sale asupra istorismului (II, 579), Meinecke arată ce înţelegea Goethe prin „istoric": devenirea şi creşterea lentă a formaţiilor istorice din forţe motrice interne, naşterea individualului din tipic şi pătrunderea forţelor imprevizibile ale destinului în această creştere. Situaţia ar fi următoarea, continuă Meinecke: el şi-a dat în permanenţă seama de fluxul general de viaţă al istoriei, dar a desprins din el numai acele fenomene pe care le putea stăpîni nemijlocit cu principiile de cunoaştere specifice lui – fiindcă îl atrăgeau. Prin acestea ar apărea clar criteriul selectiv al lui Goethe faţă de istorie, aşa cum este conţinut în epilogul, plin de regret, al lucrării *Flüchtige Schilderung florentinischer Zustände* (anexă a traducerii *Vieţii lui Benvenuto Cellini)*. Goethe spune acolo:

Hätte Lorenzo länger leben und eine fortschreitende stufenhafte Ausbildung des gegründeten Zustandes statt haben können, so würde die Geschichte von Florenz eins der schönsten Phänomene darstellen; allein wir sollen wohl im Lauf der irdischen Dinge die Erfüllung des schönen Möglichen nur selten erleben[10].

9. Unui spirit activ, productiv, unui om cu vederi patriotice sincere şi care promovează literatura autohtonă i se va trece cu vederea faptul că răsturnarea a tot ce există [în prezent] îl sperie, fără să poată intui cîtuşi de puţin ce lucruri mai bune sau mai diferite urmează să rezulte din ea. Şi va fi aprobat dacă îl supără faptul că asemenea influenţe se răspîndesc şi în Germania şi că persoane fără minte, ba chiar nevrednice, pun mîna pe stăpînire.

10. Dacă Lorenzo (Magnificul) ar fi trăit mai mult şi starea de lucruri ar fi putut să se dezvolte treptat şi progresiv, atunci istoria Florenţei ar reprezenta unul din cele mai frumoase fenomene; dar rareori ni se întîmplă ca să asistăm în decursul lucrurilor de pe pămînt la îndeplinirea posibilului frumos.

Un lucru nu mi se pare prea clar în această expunere a lui Meinecke: după părerea mea, Goethe ar fi putut „stăpîni nemijlocit cu principiile de cunoaştere specifice lui" şi părţile de istorie lăsate la o parte de el – dacă l-ar fi atras. Repulsia l-a împiedicat să aplice acele principii de cunoaştere şi din această cauză nu i s-au destăinuit fenomenele. Dinamica luptelor sociale şi baza economică a istoriei florentine, cărora nu le-a acordat importanţă sau le-a indicat doar vag (parafrazez cu aceste cuvinte pe Meinecke), agitaţiile cetăţenilor, pe care le-a criticat drept *Gebrechen eines übel regierten und schlecht polizierten Staates*[11], sînt puţin îmbucurătoare pentru el şi de aceea îşi întoarce faţa de la ele; sau, cînd e totuşi obligat să se ocupe cu asemenea lucruri, el se transformă dintr-un observator al tragicului dialectic într-un moralist clasicizant; în asemenea momente, după cum mi se pare mie, Goethe nu mai simte „fluxul general de viaţă al istoriei". Pentru el, acea „îndeplinire a unor posibilităţi frumoase", aristocratice, în care indivizii eminenţi se pot dezvolta netulburaţi, noţiunea de ordine la care se gîndeşte aici, este destul de eudemonistă. Tocmai repulsia faţă de orice violenţă explozivă, deşi şi aceasta este un rezultat al fluxului istoriei, explică faptul că faţă de acest flux el a rămas la nivelul simptomaticului, personalului şi moralisticului; faptul că a acordat o importanţă atît de mare istoriei colierului, întreţesută din intrigă şi anecdotă, istorie care era doar un simptom al unor anumite stări din cercurile cele mai înalte şi nu releva deloc în esenţă forţele istorice ale crizei revoluţionare, faptul că a fost înclinat multă vreme să vadă în importanta apariţie a lui Napoleon „o încheiere" (*Abschluss*), care a dezlegat *das Rätsel auf eine so entschiedene als unerwartete Weise*[12] (*Kampagne in Frankreich*, spre sfîrşit); în fine, ca să dăm un singur exemplu foarte pregnant din multe altele – faptul că în *Wilhelm Meisters Wanderjahre* scrie, cu ocazia unei polemici împotriva unor *herrschende Meinungen*[13] următoarea propoziţie: *Staat und Kirche mögen allenfalls Ursache finden, sich für herrschend zu erklären: denn die haben es mit der widerspenstigen Masse zu tun, und wenn nur Ordnung gehalten wird, so ist es ganz einerlei, durch welche Mittel; aber in den Wissenschaften ist die absoluteste Freiheit nötig...*[14] (*Wilhelm Meisters Wanderjahre*, cartea a 3-a, cap. 14). Astfel de atitudini şi opinii prezintă importanţă

11. Cusururi ale unui stat prost guvernat şi rău supravegheat de poliţie.
12. ...enigma într-un mod pe cît de hotărît, tot atît de neaşteptat.
13. Păreri în vigoare.
14. Statul şi biserica pot găsi, la nevoie, pricina să se proclame dominante: căci ele au de-a face cu masa recalcitrantă şi, din moment ce ordinea trebuie păstrată, nu mai are importanţă prin ce mijloace; dar în ştiinţe e necesară cea mai absolută libertate...

pentru noi mai puţin direct, deoarece arată concepţiile conservatoare, aristocratice şi duşmane revoluţiei ale lui Goethe, şi mai mult indirect, deoarece arată clar cum Goethe a fost împiedicat de concepţia sa să sesizeze evenimentele revoluţionare cu metoda sa genetică realistă şi senzorială, proprie tuturor lucrărilor lui; aceste evenimente nu-i erau pe plac, el căuta mai degrabă să se elibereze de ele decît să le înţeleagă, şi a găsit eliberarea într-un moralism în parte senin-filozofic, în parte ostil. Ele reprezintă pentru Goethe ceea ce e comun şi ne stăpîneşte pe toţi, josnicul care e puternic, *was man dir auch sage*[15].

În concordanţă cu aceasta e şi împrejurarea că celelalte opere cu caracter serios care descriu relaţiile sociale actuale prezintă destinele personajelor pe o bază solidă, vechi-burgheză, fără ca mişcările politico-economice de profunzime ale epocii să devină vizibile; locul şi timpul sînt indicate de multe ori doar în general, astfel că, în ciuda concreteţei amănuntelor de ordin politico-economic, ai totuşi impresia că te mişti pe un teren vag şi indefinibil. Opera de departe cea mai realistă rămîne *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. După cum relatează Goethe în *Annalen* (1795), Jacobi a găsit într-însa *das Reale, noch dazu eines niederen Kreises*, ca fiind *nicht erbaulich*[16]. Pe alţi contemporani, ca şi pe cei de mai tîrziu, i-a încîntat tocmai acest real; dar nu se poate nega îngustimea limitelor sale; raporturile concrete din viaţa politică sau politico-economică nu intră în discuţie, iar transformările de ordin social abia dacă ies în evidenţă; desigur, sînt amintite o dată, în sensul că atunci cînd un grup de persoane care aparţin păturilor conducătoare ia măsuri de precauţie împotriva eventualelor zguduiri revoluţionare: deoarece ar fi *gegenwärtig nichts weniger als rätlich, nur an Einem Ort zu besitzen, nur Einem Platze sein Geld anzuvertrauen*[17], se răsfiră cu toţii în toate părţile lumii, îşi cumpără peste tot proprietăţi şi *assekurieren sich unter einander ihre Existenz, auf den einzigen Fall, dass eine Staatsrevolution den einen oder den anderen von seinen Beisztümern völlig vertriebe*[18] (cartea a 8-a, cap. 7). Asemenea măsuri de precauţie sînt greu de înţeles din romanul propriu-zis, deoarece în celelalte părţi ale lui, mai ales în primele, nu apare nici urmă de agitaţie politico-socială care să justifice un plan de securitate încă neobişnuit pentru epoca aceea. Lumea

15. Orice ţi s-ar spune.
16. Realul, şi încă dintr-un cerc de viaţă inferior, ca nefiind înălţător.
17. În prezent deloc indicat, să ai proprietăţi numai într-un *singur* loc, să-ţi investeşti banii într-*un singur* loc...
18. Îşi asigură unul altuia existenţa lor, pentru singur cazul că o revoluţie ar alunga pe unul sau pe altul de pe toate proprietăţile sale.

burgheză se înfăţişează cititorului într-o linişte aproape atemporală. Citind paginile care se ocupă de tatăl lui Wilhelm, de bunicul său, de tatăl prietenului său Werner, de obiceiurile lor de viaţă, de colecţiile, afacerile şi părerile lor, avem impresia că ne aflăm într-o societate complet liniştită, care se modifică foarte lent, numai prin succesiunea generaţiilor. Cît de tulburată şi neclintită pare societatea în scrisoarea pe care tînărul Wilhelm o scrie lui Werner pentru a-şi justifica intenţia de a deveni actor! Iată ce se spune acolo (cartea a 5-a, cap. 3):

...Ich weiss nicht, wie es in fremden Ländern ist, aber in Deutschland ist nur dem Edelmann eine gewisse allgemeine, wenn ich sagen darf, personelle Ausbildung möglich. Ein Bürger kann sich Verdienst erwerben und zur höchsten Not seinen Geist ausbilden; seine Persönlichkeit aber geht verloren, er mag sich stellen, wie er will...

Wenn der Edelmann im gemeinen Leben gar keine Grenzen kennt, wenn man aus ihm Könige oder königsähnliche Figuren erschaffen kann, so darf er überall mit einem stillen Bewusstsein vor seinesgleichen treten; er darf überall vortwärts dringen, anstatt dass dem Bürger nichts besser ansteht als das reine stille Gefühl der Grenzlinie, die ihm gezogen ist. Er darf nicht fragen: Was bist du? sondern nur: Was hast du? welche Einsicht, welche Kenntnis, welche Fähigkeit, wie viel Vermögen? Wenn der Edelmann durch die Darstellung seiner Person alles gibt, so gibt der Bürger durch seine Persönlichkeit nichts und soll nichts geben. Jener darf und soll scheinen; dieser soll nur sein, und was er scheinen will, ist lächerlich oder abgeschmackt. Jener soll tun und wirken, dieser soll leisten und schaffen; er soll einzelne Fähigkeiten ausbilden, um brauchbar zu werden, und es wird schon vorausgesetzt, dass in seinem Wesen keine Harmonie sei, noch sein dürfe, weil er, um sich auf Eine Weise brauchbar zu machen, alles übrige vernachlässigen muss.

An diesem Unterschiede ist nicht etwa die Anmassung der Edelleute und die Nachgiebigkeit der Bürger, sondern die Verfassung der Gesellschaft selbst schuld; ob sich daran einmal etwas ändern wird und was sich ändern wird, bekümmert mich wenig; genug, ich habe, wie die Sachen jetzt stehen, an mich selbst zu denken, und wie ich mich selbst und das, was mir ein unerlässliches Bedürfnis, ist, rette und erreiche.

Ich habe nun einmal gerade zu jener harmonischen Ausbildung meiner Natur, die mir meine Geburt versagt, eine unwiderstehliche Neugung...[19]

19. Nu ştiu cum este în ţări străine, dar în Germania numai nobilul are posibilitatea unei instrucţiuni generale, dacă pot să spun, personale. Un burghez poate să-şi

Este şi acesta un fragment important al „marii confesiuni" ; şi Goethe a fost fiu de burghez într-o societate orînduită în clase ; şi el se simţea irezistibil atras spre acea dezvoltare armonioasă a naturii sale ; şi idealul său cultural era înrădăcinat în concepţia aristocratică a culturii vaste, nespecializate, şi a „aparenţei", deşi în cazul acesta a însemnat a se dărui universal tuturor lucrurilor speciale : şi el căuta, întocmai ca Wilhelm Meister, o ieşire cu totul individuală din condiţia burgheză, fără să-l intereseze dacă şi ce o să se schimbe vreodată în orînduirea socială ; şi el a găsit, cu mult mai repede şi mai sigur decît Wilhelm Meister care speră să-şi atingă scopul ca actor, acel drum care corespundea năzuinţelor sale, în momentul în care, împotriva instinctului neîncrezător al tatălui său, el acceptă chemarea ducelui de Weimar, creîndu-şi acolo în cadrul cel mai îngust acea unică poziţie universală, întru totul croită pentru el. Cu şaptesprezece ani mai tîrziu, cînd revenea din campania în Franţa – unde aflase în modul cel mai stringent că *von hier und heute geht eine neue Epoche der Weltgeschichte aus*[20] –, a primit în Trier o scrisoare de la mama sa : murise un unchi al său care fusese magistrat (din care cauză rudele sale cele mai apropiate fuseseră excluse de la funcţia de consilier comunal în Frankfurt) ; Goethe era întrebat dacă ar accepta acum funcţia de consilier comunal, în caz că ar fi ales. Fără

---

cîştige merite şi, la nevoie, să-şi cultive spiritul ; personalitatea sa se pierde, însă, orice ar face...

Dacă nobilul nu cunoaşte nici o limită în viaţa obişnuită, dacă din el pot fi creaţi regi sau figuri regeşti, el poate apărea pretutindeni cu o discretă încredere în sine ; el poate pătrunde peste tot, pe cînd burghezului nu i se cuvine decît sentimentul curat şi liniştit al liniei de hotar care îi este trasată. El nu are voie să întrebe : Ce eşti ?, ci numai : Ce ai ? ce păreri, ce cunoştinţe, ce capacităţi, ce avere ? Dacă, înfăţişîndu-se pe sine, nobilul a dat totul, burghezul nu dă nimic prin personalitatea sa şi nici nu trebuie să dea. Nobilul poate şi trebuie să pară ; burghezul trebuie doar să fie şi ceea ce vrea să pară este ridicol sau absurd ; nobilul trebuie să facă şi să acţioneze, burghezul să lucreze şi să producă, să-şi dezvolte anumite aptitudini care îl fac folositor, şi se presupune dinainte că nu constituie şi nu poate constitui o fiinţă armonioasă, fiindcă, pentru a se face folositor într-o singură privinţă, trebuie să le neglijeze pe toate celelalte.

Pentru aceste deosebiri nu e vinovată aroganţa nobililor şi slăbiciunea burghezilor, ci orînduirea societăţii însăşi ; dacă se va schimba vreodată ceva într-însa, şi ce anume se va schimba, mă interesează prea puţin ; destul că, aşa cum stau lucrurile, trebuie să mă gîndesc la mine, cum să mă salvez şi să mă realizez pe mine însumi şi tot ceea ce consider o necesitate indispensabilă.

Eu am tocmai faţă de acea dezvoltare a naturii mele, pe care naşterea mi-a refuzat-o, o irezistibilă înclinare.

20. De aici şi de astăzi începe o nouă epocă a istoriei universale.

îndoială că trebuia să refuze; el luase de mult alte hotărîri asupra vieţii sale. Este instructiv să-i cunoaştem gîndurile şi motivele invocate cu acest prilej (*Kampagne in Frankreich*, Treier, 28 oct.). Ele se încheie cu următoarele propoziţii:

Denn wie sollt' ich mich in dem ganz eigentümlichen Kreise tätig wirksam erzeigen, wozu man vielleicht mehr als zu jedem andern treulich herangebildet sein muss ? Ich hatte mich seit so viel Jahren zu Geschäften, meinen Fähigkeiten angemessen, gewöhnt, und zwar solchen, die zu städtischen Bedürfnissen und Zwecken kaum verlangt werden möchten. Ja, ich durfte hinzufügen, dass, wenn eigentlich nur Bürger in den Rat aufgenommen werden sollten, ich nunmehr jenem Zustand so entfremdet sei, um mich völlig als einen Auswärtigen zu betrachten... [21]

Şi mai nemişcat decît în *Wilhelm Meister* este fundalul în *Die Wahlverwandtschaften*. În schimb, în scrierile autobiografice evenimentele contemporane apar sub o lumină extrem de vie; cele mai variate locuri de acţiune, evenimente şi situaţii din viaţa publică sînt prezentate cu veridicitate pitorească. Dar schimbarea lor este determinată de mersul vieţii şi carierei lui Goethe şi fiecare din ele devine obiect al prezentării mai puţin în sine, cît măsura în care prezintă importanţă pentru Goethe. Adevăratul interes care se oglindeşte în tratarea dinamico-genetică se manifestă mai mult în aspectele personale şi mişcările spirituale la care a luat parte Goethe, în timp ce raporturile publice sînt considerate, ce-i drept, cu vioiciune şi plasticitate, dar totuşi ca situaţii date şi în repaus.

În concluzie, Goethe nu a prezentat niciodată realitatea vieţii sociale contemporane în mod dinamic, ca germene al unor formaţii viitoare şi în devenire. Acolo unde se ocupă de tendinţele secolului al XIX-lea, se limitează la consideraţii generale, şi acestea sînt aproape totdeauna de apreciere, cu o vie notă de neîncredere şi refuz. Dezvoltarea tehnică, a maşinismului, participarea crescîndă a maselor la viaţa publică conştientă nu erau îmbucurătoare pentru el; el prevedea o aplatizare a vieţii spirituale; şi nu vedea ce ar putea compensa o asemenea pierdere. După cum se ştie, Goethe avea

21. Căci cum să mă fi arătat activ şi eficient într-un cerc cu totul specific, pentru care trebuie să fii pregătit poate mai temeinic decît pentru oricare altul? Mă obişnuisem de atîţia ani cu ocupaţii potrivite aptitudinilor mele, ocupaţii care nu cred să concorde cu necesităţile şi scopurile activităţii municipale. Ba îmi puteam îngădui să adaug că, dacă în consiliu trebuiau primiţi în principiu numai burghezi, acum eram atît de îndepărtat de această condiţie, încît mă puteam considera întru totul ca un străin...

rezerve şi faţă de patriotismul politic, care în împrejurări mai fericite ar fi putut tocmai atunci să ducă la o unificare socială în Germania ; dacă aceasta s-ar fi petrecut atunci, poate că şi adaptarea Germaniei la noua realitate în devenire din Europa şi din lumea întreagă s-ar fi putut pregăti mai liniştit, cu mai puţină nesiguranţă şi violenţă. Goethe se plînge de situaţia politică din Germania, dar fără pasiune, şi o priveşte ca ceva dat. Într-o lucrare polemică (*Literarischer Sansculottismus*, ediţia jubiliară, 36, 139) el declară că opere clasice naţionale pot lua naştere numai acolo unde autorul găseşte *in der Geschichte seiner Nation grosse Begebenheiten und ihre Folgen in einer glücklichen und bedeutenden Einheit...*[22], ceea ce nu este cazul pentru Germania : *Man sehe unsere Lage* (a scriitorilor germani), *wie sie war und ist, man betrachte die individuellen Verhältnisse, in denen sich deutsche Schriftsteller bildeten, so wird man auch den Standpunkt, aus dem sie zu beurteilen sind, leicht finden. Nirgends in Deutschland ist ein Mittelpunkt gesellschaftlicher Lebensbildung, wo sich Schriftsteller zusammenfänden und nach Einer Art, in Einem Sinne, jeder in seinem Fache sich ausbilden könnten. Zerstreut geboren, höchst verschieden erzogen, meist nur sich selbst und den Eindrücken ganz verschiedener Verhältnisse überlassen...* [23]

Regretul faţă de această situaţie este însă incomplet, căci cu puţin înainte spusese : *Aber auch der deutschen Nation darf es nicht zum Vorwurfe gereichen, dass ihre geographische Lage sie eng zusammenhält, indem ihre politische sie zerstückelt. Wir wollen die Umwälzungen nicht wünschen, die in Deutschland klassiche Werke vorbereiten könnten*[24]. Este adevărat că această scriere datează din 1795 ; dar nici mai tîrziu „nu ar fi dorit transformările" care ar fi putut crea în Germania „un centru de viaţă socială".

Este absurd să dorim ca Goethe să fi fost altfel decît a fost ; instinctele sale, înclinaţiile sale, situaţia socială pe care a creat-o, limitele pe care le-a

22. În istoria naţiunii sale evenimentele mari şi urmările acestora într-o fericită şi însemnată unitate...

23. Priviţi situaţia noastră aşa cum a fost şi este, analizaţi împrejurările individuale în care s-au format scriitorii germani şi veţi găsi uşor şi punctul de vedere din care trebuie apreciaţi. Nu există nicăieri în Germania un centru de viaţă socială, în care s-ar putea întîlni scriitorii şi s-ar putea forma într-*un singur* fel, într-*un singur* sens, fiecare în specialitatea sa. Împrăştiaţi după locul de naştere, foarte diferit educaţi, lăsaţi de cele mai multe ori doar în grija lor proprie şi a impresiilor pe care le fac asupra lor situaţii cu totul diferite...

24. Dar nici naţiunii germane nu i se poate obiecta că situaţia geografică o ţine strîns unită, în timp ce situaţia politică o fărîmiţează. Nu vrem să ne dorim transformările care ar putea pregăti în Germania opere clasice.

trasat activităţii sale, fac parte integrantă din el ; nu ne putem imagina lipsa nici unui element fără a distruge ansamblul. Dar dacă aruncăm o privire retrospectivă asupra celor întîmplate, sîntem totuşi tentaţi să ne imaginăm ce influenţă ar fi avut asupra literaturii şi societăţii germane dacă Goethe, cu puterea sensibilităţii sale, cu marea sa pricepere de viaţă, cu vasta libertate a orizontului său, ar fi acordat mai multă atenţie şi voinţă creatoare structurii moderne a vieţii în formare.

Fărîmiţarea şi delimitarea realismului a rămas aceeaşi şi la contemporanii săi mai tineri, şi în generaţiile următoare : pînă spre sfîrşitul secolului al XIX-lea operele cele mai importante care încercau să prezinte la modul serios îndeosebi teme din societatea contemporană au rămas limitate la semifantastic sau semiidilic, sau cel puţin la cadrul îngust local ; ele prezintă tabloul aspectelor economice, sociale şi politice ca un tablou în repaus. Lucru valabil în mod egal pentru scriitori atît de diferiţi unul de altul, dar la fel de importanţi, ca Jean Paul, E.T.A. Hoffmann, Jeremias Gotthelf, Adalbert Stifter, Hebbel, Storm – chiar şi la Fontane realismul social pătrunde rareori în profunzime, iar la Keller mişcarea politică este categoric elveţiană. Poate Kleist şi mai tîrziu Büchner ar fi putut duce la o cotitură, dar ei nu au avut parte de o evoluţie liberă şi au murit prea devreme.

BCU IASI CENTRAL U

XVIII

În Hotel de la Mole

Julien Sorel, eroul romanului *Le Rouge et le Noir* de Stendhal (1830), un tînăr ambiţios şi pătimaş, fiul unui mic burghez din Franche-Comté, ajunge printr-un lanţ de împrejurări, după ce părăseşte seminarul din Besançon unde studia teologia, la Paris, ca secretar al unui mare senior, marchizul de la Mole, şi cîştigă încrederea acestuia. Mathilde, fiica marchizului, e o fată de nouăsprezece ani, spirituală, răsfăţată, plină de fantezie şi atît de arogantă, încît propria ei situaţie şi anturajul ei încep să o plictisească. Naşterea pasiunii pentru acest *domestique* al tatălui ei este o mult admirată capodoperă a lui Stendhal. Una din scenele pregătitoare, în care începe să i se trezească interesul pentru Julien, se află în capitolul 4 din volumul doi:

Un matin que l'abbé travaillait avec Julien, dans la bibliothèque du marquis, à l'éternel procès de Frilair:

– Monsieur, dit Julien tout à coup, dîner tous les jours avec madame la marquise, est-ce un de mes devoirs, ou est-ce une bonté que l'on a pour moi ?

– C'est un honneur insigne ! reprit l'abbé, scandalisé. Jamais M. N.... l'académicien, qui, depuis quinze ans, fait une cour assidue, n'a pu l'obtenir pour son neveu M. Tanbeau.

– C'est pour moi, monsieur, la partie la plus pénible de mon emploi. Je m'ennuyais moins au séminaire. Je vois bâiller quelquefois jusqu'à mademaiselle de La Mole, qui pourtant doit être accoutumée à l'amabilité des amis de la maison. J'ai peur de m'endormir. De grâce, obtenez-moi la permission d'aller dîner à quarante sous dans quelque auberge obscure.

L'abbé, véritable parvenu, était fort sensible à l'honneur de dîner avec un grand seigneur. Pendant qu'il s'efforçait de faire comprendre ce sentiment par Julien, un léger bruit leur fit tourner la tête. Julien vit mademoiselle de La Mole qui écoutait. Il rougit. Elle était venue chercher un livre et avait tout entendu ; elle prit quelque considération pour Julien. Celui-là n'est pas né à genoux, pensa-t-elle, comme ce vieil abbé. Dieu ! qu'il este laid.

A dîner, Julien n'osait pas regarder mademoiselle de La Mole, mais elle eut la bonté de lui adresser la parole. Ce jour-là on attendait beaucoup de monde, elle l'engagea à rester... [1]

Scena face parte, după cum am spus, din evenimentele care stau la baza unei legături de dragoste pătimaşe şi tragice şi o pregătesc. Nu ne vom ocupa de funcţia şi valoarea ei psihologică, ce rămîne în afara obiectului nostru. Ceea ce ne interesează în această scenă este următorul lucru: ea ar fi aproape ininteligibilă fără cunoaşterea amănunţită şi exactă a situaţiei politice, sociale şi economice într-un anumit moment istoric precis, în Franţa dinaintea revoluţiei din iulie, ce corespunde subtitlului (dat de editor) pe care îl are romanul: *Chronique de 1830*. Chiar şi plictiseala de la masa şi din saloanele acestei case nobiliare, de care se plînge Julien, nu este o plictiseală obişnuită; ea nu e determinată de obtuzitatea personală a celor care se întîlnesc acolo; există printre ei şi persoane foarte instruite, spirituale, uneori importante, iar stăpînul casei este inteligent şi amabil; este vorba mai degrabă în această plictiseală de un fenomen istorico-politic al epocii Restauraţiei. În secolul al XVII-lea, sau chiar al XVIII-lea, saloanele nu erau deloc plictisitoare. Dar încercarea făcută de Bourboni cu mijloace

1. Într-o dimineaţă, pe cînd lucra împreună cu preotul în biblioteca marchizului, la veşnicul proces împotriva lui Frilair, Julien întrebă pe neaşteptate:
– Părinte, faptul că iau zilnic masa cu doamna marchiză e o îndatorire a mea sau e o bunăvoinţă faţă de mine?
– E o mare cinste! răspunse preotul, indignat. Niciodată domnul N..., academicianul, care de cincisprezece ani face tot ce se poate ca să-i fie pe plac, n-a obţinut o asemenea cinste pentru nepotul său, domnul Tanbeau.
– Pentru mine e partea cea mai grea din slujbă. Nici la seminar nu mă plictiseam atît. Cîteodată o văd căscînd pînă şi pe domnişoara de La Mole, care, oricum, trebuie să fie obişnuită cu amabilitatea prietenilor casei. Mă tem să nu adorm. Vă rog, obţineţi-mi învoirea să iau masa, pe cîţiva gologani, la vreun han oarecare.
Preotul, ca un adevărat parvenit, era foarte sensibil la cinstea de a lua masa cu un mare senior. Pe cînd el se străduia să-l facă pe Julien să priceapă acest simţămînt, un zgomot uşor le atrase atenţia. Julien întoarse capul, o văzu pe domnişoara de La Mole care îl asculta şi se roşi. Domnişoara de La Mole venise să caute o carte şi auzise tot; ceea ce o îndemnă să capete oarecare stimă pentru Julien. „El nu e născut să se ploconească aşa ca preotul cel bătrîn. Doamne, că urît mai e!"
La masă, Julien nu îndrăzni s-o privească pe domnişoara de La Mole, dar ea avu bunătatea să-i vorbească. În seara aceea, erau aşteptaţi o mulţime de oaspeţi, aşa că îl sfătui să rămînă.

inadecvate de a reînvia stări cu totul depăşite şi condamnate de mult de către evenimente creează în cercurile oficiale, conducătoare, ale adepţilor lor o atmosferă de pură convenţie, de jenă şi de constrîngere, în faţa cărora spiritul şi bunăvoinţa persoanelor în cauză sînt neputincioase. Despre ceea ce interesează pe toată lumea, despre problemele politice şi religioase şi prin urmare şi despre cele mai multe subiecte literare ale prezentului sau trecutului apropiat, nu trebuie să se vorbească în aceste saloane, sau cel mult numai cu fraze oficiale care sînt atît de nesincere, încît omul cu gust şi tact preferă să le evite. Ce deosebire faţă de cutezanţa spirituală din faimoasele saloane ale secolului al XVIII-lea, care bineînţeles nici nu visau ce primejdii contra propriei lor existenţe dezlănţuie! Acum primejdiile sînt cunoscute şi viaţa este dominată de teama ca nu cumva catastrofa din 1793 să se repete. Conştienţi că nimeni nu mai crede în cauza pe care o reprezintă şi care n-ar rezista în nici o dispută deschisă, ei preferă să vorbească numai despre vreme, despre muzică sau despre palavrele vieţii de la curte; şi sînt obligaţi să accepte ca aliaţi burghezi îmbogăţiţi, snobi şi corupţi, care viciază complet atmosfera socială prin josnicia zelului lor şi teama că ar putea să-şi piardă averea pe nedrept agonisită. Atît despre plictiseală.

Dar chiar şi reacţia lui Julien, şi în genere prezenţa sa şi a fostului său director de seminar, abatele Pirard, în casa marchizului de La Mole poate fi înţeleasă numai prin constelaţia politico-socială a momentului istoric dat. Fire pasională şi plină de fantezie, Julien s-a entuziasmat din fragedă tinereţe pentru marile idei ale Revoluţiei şi ale lui Rousseau, pentru marile evenimente ale epocii napoleoniene; din fragedă tinereţe nu simte decît repulsie şi dispreţ pentru ipocrizia meschină şi corupţia măruntă, perversă, a păturilor care domină de la căderea lui Napoleon. El are prea multă fantezie, este prea ambiţios şi ahtiat de putere spre a se mulţumi cu o existenţă mediocră în sînul burgheziei, după cum îi propune prietenul său Fouquet; observînd că un om de origine mic-burgheză nu poate ajunge la o situaţie de conducere decît prin Biserica aproape atotputernică, el a devenit în mod deplin conştient un ipocrit; şi marele său talent i-ar asigura o carieră ecleziastică strălucită, dacă adevăratele sale sentimente personale şi politice, spontaneitatea pasională a firii sale, nu ar izbucni totuşi în momentele hotărîtoare. Un astfel de moment în care se trădează este şi acesta cînd mărturiseşte fostului său profesor şi protector, abatele Pirard, ceea ce simte în salonul marchizei, deoarece libertatea spirituală care se manifestă aici nu poate fi imaginată fără un amestec de orgoliu intelectual şi superioritate lăuntrică, ce nu convine unui tînăr cleric şi unui protejat al casei. (În cazul acesta special, sinceritatea nu-i pricinuieşte pagube; abatele Pirard este prietenul său, şi asupra martorei întîmplătoare părerea lui Julien face cu

totul altă impresie decît s-ar putea aştepta sau teme.) Abatele e prezentat aici ca un *vrai parvenu*, care ştie să preţuiască în mod deosebit onoarea de a mînca în compania unui mare senior şi de aceea nu este de acord cu părerile lui Julien; pentru a justifica acest dezacord, Stendhal ar fi putut de asemenea arăta că supunerea fără a crîcni în faţa răului acestei lumi, cu conştiinţa deplină a ceea ce înseamnă răul, e o atitudine tipică pentru jansenişti severi; iar abatele Pirard e jansenist. Ştim din capitolele anterioare ale romanului că în calitate de director al seminarului teologic din Besançon, a avut de suferit multe persecuţii şi şicane din pricina jansenismului şi cucerniciei sale severe, inaccesibilă oricăror intrigi, dat fiind că preoţimea din provincie stătea sub influenţa iezuiţilor. Într-un proces susţinut de marchizul de La Mole împotriva celui mai puternic adversar al său, vicarul general al episcopului, abatele de Frilair, marchizul cîştigase drept confident pe abatele Pirard, ajungînd cu această ocazie să aprecieze inteligenţa şi lealitatea sa; încît în cele din urmă, ca să-l scape din situaţia sa nesigură de la Besançon, i-a procurat o parohie în Paris, primind ceva mai tîrziu ca secretar particular şi pe Julien Sorel, elevul preferat al abatelui.

Caracterele, atitudinile şi relaţiile personajelor sînt deci strîns legate de împrejurările epocii; condiţiile istorice, politice şi sociale ale timpului sînt atît de precis şi real întreţesute în acţiune, cum nu s-a mai întîmplat în nici un alt roman precedent, şi în nici o altă operă literară, chiar lucrări cu vădit caracter politico-satiric; faptul că existenţa tragic concepută a unui om de origine umilă ca cea a lui Julien Sorel e atît de consecvent şi de principal încadrată în istoria contemporană cea mai concretă şi evoluînd într-însa este un fenomen cu totul nou şi foarte important. Şi celelalte sfere de viaţă prin care străbate Julien Sorel – familia tatălui său, casa primarului din Verrières, M. de Rênal, seminarul teologic din Besançon – sînt cu aceeaşi preciziune determinate din punct de vedere sociologic ca şi casa de La Mole; şi nici una dintre figurile secundare, ca de pildă bătrînul preot Chélan, sau Valenod, directorul de la *Dépôt de médicité*, n-ar fi de imaginat în afara situaţiei istorice specifice din epoca Restauraţiei aşa cum sînt date aici. Aceeaşi fundamentare a evenimentelor din istoria contemporană găsim şi în celelalte romane ale lui Stendhal: încă incompletă şi limitată la un cadru prea îngust în *Armance*, dar pe deplin dezvoltată în operele de mai tîrziu, atît în *La Chartreuse de Parme*, care prezintă fireşte un cîmp de acţiune încă puţin atins de progres, cartea aceasta părînd uneori un roman istoric, cît şi în *Lucien Leuwen*, roman din epoca lui Ludovic-Filip, pe care Stendhal l-a lăsat neterminat; în forma în care există, elementul istorico-politic e chiar excesiv, nefiind contopit încă cu necesitate în mersul acţiunii şi fiind prea amănunţit tratat în comparaţie cu tema principală; dar poate că în redactarea

finală Stendhal ar fi realizat o îmbinare organică a întregului. În sfîrşit, scrierile autobiografice sînt şi ele, în ciuda „egotismului" capricios şi incoerent al stilului lor, mult mai strîns, mai esenţial, mai conştient şi mai concret legate de aspectele politice, sociologice şi economice ale epocii decît scrierile corespunzătoare ale lui Rousseau sau Goethe; se vede că autorul a resimţit istoria contemporană mare şi reală cu totul altfel decît ei; Rousseau n-a mai apucat-o, iar Goethe s-a păstrat la respectuoasă distanţă faţă de ea, chiar în ceea ce priveşte conformaţia sa spirituală.

Şi prin aceasta am spus totodată care au fost împrejurările ce au dat naştere, în această clipă şi la un om din această epocă, realismului modern tragic, istoric fundamentat: a fost prima din marile mişcări ale epocii moderne la care au participat în mod conştient mari mase umane, Revoluţia franceză cu toate zguduirile care, ca urmări ale ei, s-au răspîndit în întreaga Europă. Ea se deosebeşte de mişcarea Reformei, care n-a fost mai puţin violentă şi n-a produs răscoliri mai mici în mase, prin ritmul mult mai rapid al propagării, prin efectul asupra maselor şi modificările practice de viaţă pe un spaţiu relativ mare; căci progresele tehnice aproape concomitente în domeniul transporturilor şi comunicaţiilor, precum şi răspîndirea învăţămîntului elementar, rezultat al înseşi tendinţelor Revoluţiei, au făcut posibilă o mobilizare a popoarelor mult mai rapidă şi mai unitară în ceea ce priveşte direcţia ei; fiecare individ a fost atins mult mai curînd, mai conştient şi mai uniform de aceleaşi idei şi evenimente. A început pentru Europa acel proces de concentrare în timp atît a evenimentelor istorice înseşi, cît şi a asimilării lor în conştiinţa fiecăruia; un proces care a făcut progrese uriaşe de atunci, permiţîndu-ne să prevedem o unificare a vieţii umane pe întreg pămîntul, care într-un anumit sens a şi fost realizată. Un asemenea proces zdruncină sau slăbeşte toate orînduirile şi rînduielile vieţii considerate valabile pînă atunci; ritmul modificărilor necesită un efort continuu, extrem de greu, în sensul adaptării lăuntrice, şi provoacă puternice crize de adaptare. Cine vrea să-şi dea seama de adevărata sa viaţă şi de locul ce-l ocupă în cadrul societăţii umane, e nevoit să facă aceasta pe o bază practică mult mai largă şi într-un context mult mai cuprinzător decît pînă acum şi să fie mereu conştient de faptul că terenul social pe care trăieşte nu este nici o singură clipă stabil, ci se schimbă mereu în urma celor mai variate zguduituri.

Putem să ne punem întrebarea cum se face că întîia dată conştiinţa modernă a realităţii a început să se manifeste literar tocmai la Henri Beyle din Grenoble. Beyle-Stendhal a fost un om spiritual, plin de viaţă, independent lăuntric şi curajos, dar totuşi n-a fost o figură cu adevărat mare. Ideile sale sînt de multe ori energice şi geniale, dar inconsecvente, prezentate arbitrar şi, în ciuda îndrăznelii de paradă, lipsite de siguranţă intimă şi de

continuitate; întreaga sa fire are ceva fragil; alternarea dintre sinceritatea realistă în ansamblu şi un stupid joc de-a v-aţi ascunselea în amănunte, între recea stăpînire de sine, dăruirea senzuală hedonistă şi o vanitate nesigură, uneori sentimentală, nu este totdeauna uşor de suportat; limba sa e viu expresivă şi absolut originală, însă de mică respiraţie, inegală şi rareori capabilă de a se aplica desăvîrşit obiectului. Dar chiar aşa cum era, el s-a oferit momentului; împrejurările l-au prins, l-au tîrît de ici colo, i-au hărăzit un destin anume, neaşteptat; l-au format în aşa fel, încît a fost obligat să ţină cont de realitate, ca nimeni altul înaintea lui.

Cînd a izbucnit revoluţia, Stendhal era copil de şase ani; cînd şi-a părăsit oraşul natal, Grenoble, şi vechea sa familie burgheză, înstărită încă pe atunci şi reacţionară, ostilă noilor orînduiri, şi s-a dus la Paris, era de şaisprezece ani. A sosit acolo îndată după lovitura de stat a lui Napoleon; o rudă a sa, Pierre Daru, era colaborator influent al primului consul şi, după cîteva şovăiri şi întreruperi, Stendhal face carieră strălucită în administraţia napoleoniană. Cu ocazia războaielor napoleoniene cunoaşte Europa; devine bărbat, chiar elegant om de lume şi, după cît se pare, şi un bun funcţionar, priceput în ale administraţiei, cu sînge rece, pe care calmul nu-l părăseşte nici în clipele de primejdie. Avea vîrsta de treizeci şi doi de ani cînd căderea lui Napoleon l-a doborît şi pe el. Prima parte a carierei sale, activă, strălucită, încoronată de succes, trecuse. De acum înainte nu mai are nici profesiune, nici sălaş. Umblă după placul inimii, cît timp mai are un ban în pungă şi cît timp autorităţile bănuitoare din epoca postnapoleoniană nu au nimic de obiectat contra prezenţei lui. Dar, cu timpul, situaţia sa financiară se înrăutăţeşte; în 1821 e alungat de poliţia lui Metternich din Milano, unde se stabilise deocamdată; merge la Paris şi trăieşte acolo nouă ani fără meserie, singur, din mijloace foarte reduse. După revoluţia din iulie, prietenii lui îi fac rost de un post în serviciul diplomatic; deoarece austriecii refuză împuternicirea pentru Triest, trebuie să meargă în calitate de consul în micul port Civitavecchia; e o perioadă tristă pentru el şi i se fac uneori mizerii cînd îşi prelungeşte prea mult călătoriile la Roma; poate în orice caz petrece cîţiva ani în concediu la Paris, cît timp unul din protectorii lui este ministru de externe. În cele din urmă se îmbolnăveşte serios în Civitavecchia şi capătă iar concediu pentru Paris; acolo moare în 1842, lovit de apoplexie pe stradă, la mai puţin de şaizeci de ani. Aceasta este a doua parte a vieţii lui; în acest timp îşi face faima de om spiritual, excentric, pe care nu te poţi baza din punct de vedere moral şi politic; tot acum începe să scrie mai întîi despre muzică, despre Italia şi arta italiană, despre iubire; abia la Paris, în vîrstă de patruzeci şi trei de ani, pe vremea înfloririi curentului romantic (în care a intervenit în felul lui), îşi publică primul roman.

Această schiță a vieții lui urmărește să ne arate că Stendhal a ajuns să-și dea seama de sine însuși și de scrisul realist abia cînd „pe luntrea salvatoare" era în căutarea unui port și a descoperit cu această ocazie că pentru luntrea sa nu exista nici un port potrivit și sigur; atunci cînd, fără a fi încă obosit și descurajat, dar totuși în vîrstă de patruzeci de ani, cu strălucita carieră din tinerețe îngropată într-un trecut îndepărtat, singur și destul de sărac, și-a dat seama cu luciditate că nu-și are nicăieri locul. Abia atunci, lumea socială care îl înconjura a devenit o problemă pentru el; sentimentul de a fi altfel decît ceilalți, sentiment pe care îl purta pînă atunci cu ușurință și mîndrie, a devenit abia acum o temă ce se cerea în sfîrșit stringent tratată. Literatura realistă a lui Stendhal s-a născut din nemulțumirile sale în lumea post-napoleoniană și din conștiința că nu face parte dintr-însa și nu-și are locul în ea. Nemulțumirea față de lumea dată și neputința de a se încadra în ea sînt firește de natură romantic-rousseauistă și probabil că la Stendhal apăruseră încă din tinerețe; le găsim la el ca o predispoziție, iar istoria tinereții lui n-a putut decît să întărească astfel de înclinații care erau la modă, ca să spunem așa, în generația sa; pe de altă parte, el și-a scris amintirile din tinerețe, *Viața lui Henri Brulard*, abia în deceniul al patrulea și trebuie să ținem cont de faptul că Stendhal a forțat motivele de izolare individualistă din perspectiva dezvoltării de mai tîrziu, din perspectiva anului 1832. Sigur este că motivele și manifestările izolării sale și ale poziției sale problematice față de societate sînt cu totul diferite de fenomenele corespunzătoare la Rousseau și la urmașii săi preromantici.

Spre deosebire de Rousseau, Stendhal avea înclinația, poate și aptitudinea, de a acționa practic; el voia să se bucure de plăcerile vieții date și nu s-a sustras dinaintea realității practice, nici n-a început prin a o disprețui, ci a încercat, și la început cu succes, să o stăpînească. Urmărea succesul material și plăcerea materială, admira energia și arta de a trăi și chiar și visele sale scumpe (*le silence du bonheur*) sînt mai senzuale, mai consistente, mai dependente de societatea omenească și de operele omenești (Cimarosa, Mozart, Shakespeare, arta italiană) decît cele ale vestitului *promeneur solitaire*. Abia în momentul în care succesul și plăcerile încep să-l părăsească, abia cînd împrejurările practice amenință să-i răpească temeiurile vieții, societatea timpului său a devenit pentru el o problemă și un subiect. Rousseau nu s-a știut descurca în lumea socială pe care a întîlnit-o și care nu s-a schimbat considerabil în timpul vieții sale; el s-a ridicat într-însa fără a deveni prin aceasta mai fericit și fără a se împăca mai bine cu ea, în timp ce această viață părea să stea pe loc. Stendhal a trăit într-o perioadă în care societatea a fost zguduită de cataclisme consecutive; un cutremur l-a desprins din viața cotidiană prescrisă unui om de categoria lui

socială, l-a aruncat, ca şi pe alţii de o seamă cu el, în aventuri, evenimente, responsabilităţi, încercări, experienţe în domeniul libertăţii şi dominaţiei inimaginabile înainte; un alt cutremur l-a aruncat iarăşi înapoi într-un cotidian nou, care i se părea mai plictisitor, mai stupid şi mai puţin interesant ca cel vechi; cel mai sesizant aspect era faptul că nici acest cotidian nu promitea să dureze; noi zguduiri pluteau în aer şi izbucneau pe ici, pe colo, chiar dacă nu cu atîta violenţă ca primele. Interesul lui Stendhal, tocmai fiindcă provenea din experienţele existenţei sale, nu se îndrepta spre structura unei societăţi posibile, ci spre modificările celei actuale. Avea mereu prezentă perspectiva în timp, ideile sale fiind dominate de imaginea unor forme şi mode care se schimbă fără încetare; cu atît mai mult cu cît îşi punea speranţa în această schimbare: în 1880 sau în 1930 voi găsi cititori care mă vor înţelege! Iată cîteva exemple. Vorbind despre *l'esprit* al lui La Bruyère (în cap. 30 din *Henri Brulard*), îşi dă seama că acest tip de formaţie spirituală şi-a pierdut din valabilitate după 1789: *L'esprit, si délicieux pour qui le sent, ne dure pas. Comme une pêche passe en quelques jours, l'esprit passe en deux cents ans, et bien plus vite, s'il y a révolution dans les rapports que les classes d'une société ont entre elles*[2]. În *Souvenirs d'égotisme* găsim o mulţime de perspective temporale, uneori cu adevărat profetice. El prevede (cap. 7, spre sfîrşit) că „în perioada în care se vor citi aceste palavre" va fi devenit deja loc comun să faci clasele conducătoare responsabile de crimele hoţilor şi ucigaşilor; el se teme, la începutul capitolului 9, că toate ideile sale îndrăzneţe, pe care nu cutează să le susţină decît cu teamă, vor fi devenit platitudini la zece ani după moartea sa, dacă cerul îi va hărăzi o viaţă cu durată oarecum convenabilă, de optzeci, nouăzeci de ani; în capitolul următor vorbeşte despre unul din prietenii săi care cheltuieşte o sumă extraordinar de mare, cinci sute de franci, pentru a obţine favoarea unei *honnête femme du peuple*[3], şi ca explicaţie adaugă: *cinq cents francs en 1832, c'est comme mille en 1872*[4], deci la patruzeci de ani după momentul în care scrie şi la treizeci după moartea sa. Şi cu cîteva pagini mai departe găsim o frază interesantă în acelaşi sens, dar aproape ininteligibilă din cauza nestatorniciei ei; el spune acolo că ar fi nedrept din partea lui să vorbească de rău o femeie încă foarte tînără, deoarece poate că aceste

2. Spiritul, atît de desfătător pentru cel care-l simte, nu se păstrează. Aşa cum o piersică se trece în cîteva zile, şi spiritul se trece în două sute de ani, şi mult mai repede chiar, dacă are loc o revoluţie în raporturile ce leagă clasele unei societăţi între ele.
3. Femeie cinstită din popor.
4. Cinci sute de franci în 1832 fac cît o mie în 1872.

palavre vor fi tipărite la zece ani după moartea lui, şi continuă apoi: *Si je mets vingt, toutes les nuances de la vie seront changées, le lecteur ne verra plus que les masses. Et où diable sont les masses dans ces jeux de ma plume ? C'est une chose à examiner*[5]. Pentru interpretarea acestui pasaj vreau să observ că *masses* trebuie tradus, dacă înţeleg eu bine, cu „linii mari". El se teme deci că la douăzeci de ani după moartea sa, viaţa se va fi transformat atît de mult, încît toate nuanţele vor fi devenit de neînţeles, şi cititorul nu va mai putea vedea decît liniile mari ale prezentării sale. „Dar unde sînt de fapt «liniile mari» în aceste jocuri ale peniţei mele?"

Am mai putea cita multe pasaje asemănătoare, dar nu este necesar; căci perspectiva în timp se manifestă peste tot. Stendhal tratează în lucrările sale realiste însăşi realitatea care îi iese în cale: *je prends au hasard ce qui se trouve sur ma route*[6], spune el nu departe de pasajul citat mai sus; nu alege oamenii pe care vrea să-i cunoască; această metodă, cunoscută şi lui Montaigne, e cea mai bună pentru a exclude arbitrariul propriei construcţii şi pentru a se abandona realităţii date. Realitatea pe care a întîlnit-o era însă astfel alcătuită, încît nu putea fi prezentată fără o continuă referire la schimbările uriaşe ale trecutului apropiat şi fără încercarea de a presimţi schimbările iminente în viitor; toate figurile omeneşti şi toate faptele umane se prezintă în opera lui pe un fundal agitat din punct de vedere politic şi social. Spre a ne da seama ce înseamnă aceasta, să facem o comparaţie cu cei mai cunoscuţi scriitori realişti ai secolului al XVIII-lea prerevoluţionar: cu Lesage sau cu abatele Prévost, cu excelentul Henry Fielding sau cu Goldsmith; să ne gîndim cu cît mai profund şi exact se ocupă el de aspectele contemporane reale decît Voltaire, Rousseau şi opera de tinereţe a lui Schiller şi cu cît mai largă este baza sa decît a lui Saint-Simon, pe care l-a citit cu multă pasiune, în ediţia ce-i drept destul de incompletă care exista atunci. În măsura în care realismul modern serios nu poate prezenta omul altfel decît încadrat într-o realitate politico-socialo-economică în continuă dezvoltare – ceea ce azi se întîmplă în fiecare roman sau film –, Stehdhal este întemeietorul lui.

Totuşi, punctul de vedere din care Stendhal recepţionează evenimentele şi încearcă să le redea în angrenajul lor este încă foarte puţin influenţat de istorism; acesta pătrunsese în Franţa în vremea sa, dar l-a atins încă foarte puţin; tocmai de aceea am vorbit mai sus de perspectiva în timp şi conştiinţa

5. Dacă pun douăzeci, toate nuanţele vieţii vor fi schimbate şi cititorul nu va mai vedea decît liniile mari. Dar unde naiba sînt liniile mari în aceste jocuri ale peniţei mele? Rămîne de examinat.
6. Iau la întîmplare tot ceea ce-mi iese în cale.

continuă a schimbărilor şi zguduirilor, dar nu de înţelegerea proceselor evolutive. Nu este prea uşor să descrii atitudinea lăuntrică a lui Stendhal faţă de fenomenele sociale. El încearcă să surprindă fiecare nuanţă a lor; redă cu cea mai mare exactitate structura individuală a oricărui mediu; nu are un sistem raţionalist preconceput cu privire la factorii generali care determină viaţa socială, nici un model cu privire la felul cum trebuie să arate societatea ideală; dar în amănunte, prezentarea evenimentelor e la el orientată exact în sensul psihologiei clasice morale, spre acea *analyse du cœur humain* şi nu spre cercetarea sau intuirea forţelor istorice; aflăm la el motive raţionaliste, empiriste, senzualiste, dar aproape deloc motive romantico-istorice. Mathilde de La Mole şi familia ei sînt mîndri de originea lor, ea însăşi are un cult fantastic pentru unul din strămoşii ei care a fost executat în secolul al XVI-lea din cauza unei conjuraţii; Stendhal reliefează acest lucru ca un important element sociologic şi psihologic al prezentării sale, dar nu are nici o înţelegere genetică în sens romantic pentru raţiunea de a fi şi funcţia nobilimii. Opiniile lui despre absolutism, religie şi Biserică, privilegii de clasă nu se deosebesc prea mult de ale unui iluminist oarecare, adică sînt pentru el o ţesătură de superstiţii, înşelătorie şi intrigă; în genere, intriga bine pusă la punct joacă (alături de pasiune) un rol hotărîtor în economia acţiunii, în timp ce forţele istorice care stau la baza ei aproape nu se conturează. De bună seamă, toate acestea pot fi explicate prin prisma concepţiei sale politice, care era democratică şi republicană; ceea ce era suficient pentru a-l face imun faţă de istorismul romantic; în afară de aceasta, emfaza scriitorilor de tipul lui Chateaubriand îi displăcea în cel mai înalt grad (chiar şi de Rousseau, pe care îl iubise în tinereţe, se îndepărta tot mai mult). Pe de altă parte, el tratează şi acele clase sociale care ar trebui să-i fie mai apropiate, ţinînd cont de concepţiile sale, extrem de critic şi fără nici o urmă de acele valori afective care la romantici erau legate de cuvîntul „popor". Burghezia practică şi activă care cîştigă prin mijloace cinstite bani îi inspiră o plictiseală de nebiruit, cum groază simte faţă de acea *vertu républicaine* a Statelor Unite, şi în ciuda obiectivităţii sale regretă dispariţia culturii sociale din *ancien régime*. *Ma foi, l'esprit manque* (spune el în cap. 30 din *Henri Brulard*), *chacun réserve toutes ses forces pour un métier qui lui donne un rang dans le monde*[7]. Hotărîtoare nu mai este naşterea şi nici spiritul sau cultura personală a unui *honnête homme*, ci capacitatea profesională. Aceasta nu este o lume în care să poată trăi şi respira Stendhal-Dominique. E adevărat că el poate, întocmai ca eroii săi, să lucreze

7. Pe cinstea mea că lipseşte spiritul, fiecare îşi rezervă toate forţele pentru o meserie care-i dă un rang în lume.

şi să fie destoinic, la o adică. Dar cum să iei în serios pe timp mai îndelungat un lucru atît de material ca munca profesională! Iubirea, muzica, pasiunea, intriga, eroismul, iată lucruri pentru care merită să trăieşti... Stendhal este vlăstarul aristocrat al marii burghezii din *ancien régime*, el nu vrea şi nu poate să devină un *bourgeois* al secolului al XIX-lea. O spune singur întruna: vederile mele erau republicane încă din tinereţe, dar familia mea mi-a transmis prin ereditate instinctele aristocratice (*Brulard*, XIV); după revoluţie, publicul de teatru s-a prostit (*Brulard*, XXII); eu însumi am fost liberal (în anul 1821) şi am descoperit că liberalii sînt *outrageusement niais*[8] (*Souvenirs d'égotisme*, VI); discuţia cu un *gros marchand de province* mă face să fiu toată ziua obtuz şi nefericit (*Egotisme*, VII şi *passim*): găsim cu grămada asemenea aserţiuni ca şi altele asemănătoare, ce fac aluzie uneori şi la constituţia sa trupească (*La nature m'a donné les nerfs délicats et la peau sensible d'une femme*[9], *Brulard*, XXXII). Uneori are impulsuri de-a dreptul socialiste: în anul 1811 n-a dovedit energie decît acea clasă *qui est en lutte avec les vrais besoins*[10] (*Brulard*, II) şi acest lucru nu este valabil numai pentru anul 1811. Dar mirosul şi gălăgia maselor îi par insuportabile, şi în operele sale, oricît ar fi de brutal realiste, poporul nu apare nici în sensul romantic-„poporanist" şi nici în sensul socialist: numai mici burghezi şi uneori figuri de umplutură ca soldaţi, servitori de casă mare şi chelneriţe de cafenea. Stendhal tratează de preferinţă specificul peisajului sau al moravurilor, de pildă deosebirile dintre Paris şi provincie sau dintre francezi şi italieni, ori caracterul englezilor, adesea cu perspicacitate şi totdeauna pe temeiul propriei sale experienţe, uneori uşor incoerent şi unilateral. Dar cu toate că avem întotdeauna particularităţi direct observate şi nu exemple de structuri tipice generale ca la Montesquieu, acestea nu sînt aproape niciodată interpretate în mod genetico-istoric, ci servesc psihologiei populare moralist-anecdotice; am putea vorbi de moralism local; pentru o mai bună înţelegere a ceea ce vrem să spunem aici, să se citească de pildă impresiile de la data de 1 şi 4 ianuarie 1817 din *Rome, Naples et Florence*. Individul izolat îi apare mai puţin ca produs al condiţiei sale istorice şi contribuind la formarea ei, cît ca un atom în această condiţie; omul pare să fie aruncat aproape la întîmplare în mediul în care trăieşte şi care constituie o rezistenţă mai mult sau mai puţin uşor de învins, nu însă un sol nutritiv propriu-zis de care să fie organic legat. În afară de aceasta, concepţia lui Stendhal despre om este, în linii mari, precumpănitor materialistă şi

8. Revoltător de neghiobi.
9. Natura mi-a dat nervii delicaţi şi piele sensibilă de femeie.
10. În luptă cu adevăratele nevoi.

senzualistă, şi iată o dovadă excepţională în *Henri Brulard* (XXVI): *J'appelle caractère d'un homme sa manière habituelle d'aller à la chasse du bonheur, en termes plus clairs, mais moins qualificatifs, l'ensemble de ses habitudes morales*[11]. Dar fericirea, chiar dacă la oamenii superiori organizaţi poate fi găsită numai în spirit, în artă, pasiune sau glorie, are la el totdeauna o nuanţă mult mai senzuală şi mai terestră ca la romantici. Aversiunea faţă de vrednicia filistină, faţă de tipul de *bourgeois* care se forma acum, ar putea fi şi romantică, dar e greu să ne închipuim un romantic care să-şi încheie descrierea repulsiei ce i-o provoacă strîngătorii de averi cu următoarele cuvinte: *J'ai eu le rare plaisir de faire toute ma vie à peu près ce qui me plaisait*[12] (*Brulard*, XXXII). Concepţia sa despre spirit şi libertate este încă întru totul cea a secolului al XVIII-lea prerevoluţionar, deşi reuşeşte doar anevoie şi cam forţat să o realizeze în propria sa persoană. Stendhal trebuie să-şi plătească libertatea cu sărăcie şi izolare interioară şi chiar exterioară, şi spiritul trece uşor în paradox, amar şi jignitor: *une gaîté qui fait peur*[13] (*Brulard*, VI). Spiritul său nu mai are siguranţa de sine a epocii lui Voltaire; el nu-şi domină existenţa sa socială, nici măcar o parte însemnată a ei, şi anume relaţiile sexuale, cu acea facilă deprindere a unui mare senior din *ancien régime*; Stendhal afirmă chiar că a devenit spiritual numai pentru a-şi ascunde pasiunea faţă de o femeie pe care n-a posedat-o – *cette peur, mille fois répétée, a été, dans le fait, le principe dirigeant de ma vie pendant dix ans*[14] (*Egotisme*, cap. 1). Asemenea trăsături îl fac să pară un epigon, care încearcă zadarnic să reînvie formele de viaţă ale unei epoci revolute; alte elemente ale caracterului lui Stendhal, obiectivitatea brutală a realismului său, curajoasa autoafirmare a persoanei sale faţă de trivialul *juste milieu* care se năştea acum şi multe altele îl arată drept un precursor al unor anumite forme spirituale şi de viaţă mai tîrzii; el simte şi trăieşte însă permanent realitatea timpului prezent ca o rezistenţă. Tocmai de aceea realismul său – deşi nu s-a format deloc, sau numai în mică măsură, dintr-o caldă înţelegere genetică a evoluţiei istorice – este atît de energic şi de strîns legat de existenţa sa; realismul acestui *cheval ombrageux* este un produs al luptei pentru autoafirmarea sa şi aşa se explică faptul că nivelul stilistic al marilor sale romane realiste se apropie mult mai mult de noţiunea veche, mare şi

11. Înţeleg prin caracterul unui om maniera sa obişnuită de a vîna norocul sau, în termeni mai clari, dar mai puţin caracteristici, ansamblul obiceiurilor sale morale.
12. Am avut rara plăcere să fac aproape toată viaţa ceea ce-mi plăcea.
13. O veselie înfricoşătoare.
14. Această teamă, repetată de o mie de ori, a fost, de fapt, principiul conducător al vieţii mele timp de zece ani.

eroică despre tragic decît nivelul stilistic al celor mai mulţi realişti de mai tîrziu: Julien Sorel este mult mai mult „erou" decît personajele lui Balzac sau Flaubert.

În alt sens, după cum spuneam mai sus, el se apropie foarte mult de contemporanii săi romantici: prin lupta împotriva limitelor stilistice dintre realism şi tragic. În această privinţă îi depăşeşte chiar, căci este mult mai consecvent şi mai autentic, şi datorită acestei concordanţe a şi putut să apară în 1822 ca partizan al noii direcţii.

Se ştie că regula stilistică clasic-estetică ce excludea orice realism material din operele tragic-serioase a pierdut din greutate încă în timpul secolului al XVIII-lea; am vorbit despre aceasta în cele două capitole anterioare. Chiar şi în Franţa această slăbire poate fi constatată încă din prima jumătate a secolului al XVIII-lea; în a doua jumătate, nivelul stilistic mediu a fost propovăduit, atît teoretic, cît şi practic, în special de Diderot, fără ca el să poată depăşi însă pateticul burghez. În romanele sale, mai ales în *Le Neveu de Rameau*, ne sînt prezentate cu o anumită seriozitate personaje din viaţa de toate zilele, dacă nu chiar din păturile de jos; dar seriozitatea ne aminteşte mai mult de moralismul şi satira iluminismului decît de realismul secolului al XIX-lea. În figura şi opera lui Rousseau găsim deja clar un germene al dezvoltării viitoare. După cum spune Meinecke în cartea sa despre istorism (II, 390), Rousseau putea „să ajute la trezirea noii înţelegeri pentru individual, chiar fără a pătrunde la o gîndire deplin istorică, doar prin dezvăluirea propriei sale personalităţi incomparabile". Meinecke se referă aici la gîndirea istorică; ceva similar se poate spune şi despre realism. Rousseau nu este propriu-zis realist; el are faţă de subiectele sale, uneori şi faţă de propria sa viaţă, un interes atît de apologetic şi moral-critic, aprecierea evenimentelor este la el atît de puternic determinată de principiile sale de drept natural, încît realitatea lumii sociale nu devine subiect nemijlocit; totuşi, exemplul *Confesiunilor*, în care autorul încearcă să prezinte propria sa existenţă în adevăratele sale raporturi cu viaţa contemporană, este important ca model stilistic pentru acei scriitori care aveau mai multă înţelegere faţă de realitatea dată decît avea el. Şi mai importantă poate, din cauza influenţei indirecte asupra realismului serios, este politizarea noţiunii idilice despre natură: ea a creat un ideal de viaţă utopic care a exercitat, după cum se ştie, o mare sugestie şi despre care se credea că poate fi realizat direct; acest ideal se opunea realităţii existente, istoric create, şi această opoziţie devenea cu atît mai puternică şi tragică, cu cît reieşea mai evident că realizarea sa eşua. Astfel, realitatea practică, istorică a devenit într-un fel necunoscut înainte, o problemă mult mai concretă şi directă.

În primele decenii după moartea lui Rousseau, influenţa acelei decepţii uriaşe asupra preromantismului francez a fost, bineînţeles, chiar opusă: tocmai scriitorii cei mai importanţi au manifestat tendinţa de a se refugia din faţa realităţii contemporane. Revoluţia, Imperiul, ca şi epoca Restauraţiei sînt sărace în opere literare realiste. Eroii romanelor preromantice trădează o repulsie uneori aproape patologică de a se ocupa de viaţa contemporană. Chiar şi pentru Rousseau contradicţia dintre naturalul pe care îl dorea şi realitatea determinată istoric pe care o întîlnea devenise tragică; dar pe el această contradicţie l-a îndemnat să lupte pentru cucerirea naturalului. El nu mai era în viaţă atunci cînd revoluţia şi Napoleon au creat, ce-i drept, condiţii cu totul noi, dar nu naturale în sensul său, ci o situaţie încă o dată complicată istoric; generaţia următoare, puternic influenţată de ideile şi speranţele sale, a trăit rezistenţa victorioasă a istoricului real şi tocmai cei care suferiseră cel mai puternic înrîurirea lui nu s-au putut adapta noii lumi care le spulberase complet nădejdile. Ei au ajuns în opoziţie faţă de această lume ori s-au îndepărtat de ea. De la Rousseau ei nu mai păstrează decît dezbinarea interioară, înclinaţia spre fuga de societate, necesitatea de a se separa şi a fi singur; cealaltă latură a lui Rousseau, atitudinea revoluţionară şi combativă, dispăruse la dînşii. Împrejurările exterioare care au distrus unitatea vieţii spirituale şi influenţa covîrşitoare a literaturii în Franţa au contribuit de asemenea la această evoluţie; aproape nu există o operă literară mai importantă scrisă între izbucnirea revoluţiei şi căderea lui Napoleon, în care să nu se arate simptome ale acestui refugiu din faţa realului contemporan, şi ele sînt încă foarte răspîndite în grupurile romantice de după 1820. În forma cea mai pură şi desăvîrşită se arată la Senancour. Raporturile celor mai mulţi preromantici cu realitatea socială a epocii sînt, tocmai prin caracterul lor negativ, mult mai serios problematice decît cele ale societăţii iluministe. Mişcarea rousseauistă şi marea decepţie pe care a suferit-o au fost o premisă pentru naşterea concepţiei moderne despre realitate. Opunînd cu pasiune starea naturală a omului realităţii vieţii istoric formate, Rousseau a făcut din aceasta o problematică practică; abia acum s-a devalorizat prezentarea neproblematică şi imobilă a vieţii în stilul secolului al XVIII-lea.

Romantismul, care în Germania şi Anglia se formase cu mult înainte şi ale cărui tendinţe istorice şi individualiste se pregăteau de mult şi în Franţa, a ajuns să se manifeste din plin după 1820, şi anume, cum se ştie, tocmai principiul amestecului stilurilor a fost declarat de Victor Hugo şi de prietenii săi drept lozinca mişcării lor; într-însul apărea mai frapantă opoziţia faţă de tratarea clasică a subiectelor şi faţă de limba literară clasică. Dar chiar şi la Victor Hugo ia o formă exagerat antitetică: ceea ce îl preocupă pe el e combinarea sublimului şi grotescului – doi poli stilistici în care nu se

ţine cont de real. De fapt, el nu încearcă să prezinte printr-un act de comprehensiune realitatea dată, ci reliefează deosebit de pregnant, atît în subiecte istorice, cît şi în cele contemporane, polii stilistici ai sublimului şi grotescului ori alte contraste etice şi estetice, încît acestea se izbesc unul de altul; astfel iau naştere, ce-i drept, efecte puternice, deoarece forţa expresivă a lui Hugo e viguroasă şi sugestivă, dar ele sînt neverosimile şi, în ce priveşte redarea vieţii omeneşti, false.

Un alt scriitor din generaţia romantică, Balzac, care dispunea de tot atîta putere creatoare şi de mult mai multă aplicaţie la realitate, şi-a asumat ca sarcină deosebită redarea vieţii contemporane şi poate fi privit, alături de Stendhal, drept întemeietorul realismului modern. El este cu şaisprezece ani mai tînăr decît Stendhal, dar primele sale romane caracteristice apar cam în acelaşi timp cu ale lui Stendhal, adică în jurul anului 1830. Ca exemplu al modului său de prezentare reproducem mai întîi portretul doamnei Vauquer, proprietara unei pensiuni, de la începutul romanului *Le Père Goriot*, scris în anul 1834. Portretul este precedat de o descriere foarte exactă a cartierului în care se găseşte pensiunea, a casei însăşi, a celor două încăperi de la parter; toate la un loc ne dau o puternică impresie de mizerie, de răpănos şi stătut şi o dată cu descrierea materială ni se sugerează şi atmosfera morală. După zugrăvirea aranjamentului interior al sufrageriei apare în fine şi stăpîna casei:

Cette pièce est dans tout son lustre au moment où, vers sept heures du matin, le chat de Mme Vauquer précéde sa maîtresse, saute sur les buffets, y flaire le lait que contiennent plusieurs jattes couvertes d'assiettes et fait entendre son ronron matinal. Bientôt la veuve se montre, attifée de son bonnet de tulle sous lequel pend un tour de faux cheveux mal mis; elle marche en traînassant ses pantoufles grimacées. Sa face vieillotte, grassouillette, du milieu de laquelle sort un nez à bec de perroquet; ses petites mais potelées, sa personne dodue comme un rat d'église, son corsage trop plein et qui flotte, sont en harmonie avec cette salle où suinte le malheur, où s'est blottie la spéculation, et dont Mme Vauquer respire l'air chaudement fétide sans en être écœurée. Sa figure fraîche comme une première gelée d'automne, ses yeux ridés dont l'expression passe du sourire prescrit aux danseuses à l'amer renfrognement de l'escompteur, enfin toute sa personne explique la pension, comme la pension implique sa personne. Le bagne ne va pas sans l'argousin, vous n'imagineriez pas l'un sans l'autre. L'embonpoint blafard de cette petite femme est le produit de cette vie, comme le typhus est la conséquence exhalaisons d'un hôpital. Son jupon de laine tricotée, qui dépasse sa première jupe faite avec une vieille robe, et dont la

ouate s'échappe par les fentes de l'étoffe lézardée, résume le salon, la salle à manger, le jardinet, annonce la cuisine et fait pressentir les pensionnaires. Quand elle est là, ce spectacle est complet. Agée d'environ cinquante ans, Mme Vauquer ressemble à toutes les femmes qui ont eu des malheurs. Elle a l'œil vitreux, l'air innocent d'une entremetteuse qui va se gendarmer pour se faire payer plus cher, mais d'ailleurs prête à tout pour adoucir son sort, à livrer Georges ou Pichegru, si Georges ou Pichegru étaient encore à livrer. Néanmoins elle est bonne femme au fond, disent les pensionnaires, qui la croient sans fortune en l'entandant geindre et tousser comme eux. Qu'avait été M. Vauquer ? Elle ne s'expliquait jamais sur le défunt. Comment avait-il perdu sa fortune ? „Dans les malheurs", répondait-elle. Il s'était mal conduit envers elle, ne lui avait laissé que les yeux pour pleurer, cette maison pour vivre, et le droit de ne compatir à aucune infortune, parce que, disait-elle, elle avait souffert tout ce qu'il est possible de souffrir[15].

15. Încăperea aceasta se arată în toată splendoarea ei dimineaţa, către ceasul şapte, cînd motanul doamnei Vauquer, luînd-o înaintea stăpînei, sare de pe un dulap pe altul, mustăceşte după laptele din cele cîteva străchini acoperite cu farfurii şi începe a toarce cu noaptea-n cap. Îndată se înfăţişează şi văduva, gătită cu boneta ei de tul, de sub care atîrnă o buclă rotundă de păr fals, ce alunecă într-o parte ; calcă agale, tîrşîindu-şi papucii scîlciaţi. Faţa-i bătrîioară şi bucălată, din mijlocul căreia nasul iese ca un plisc de papagal ; mîinile mici şi durdulii, mutra ei grăsană ca de ţîrcovnic, sînii revărsaţi, care tremură la fiecare pas - toate se potrivesc de minune cu această sală, unde mizeria se prelinge ca igrasia pe pereţi, unde s-a cuibărit specula şi al cărei aer dospit şi înmiresmat e respirat de doamna Vauquer fără nici o scîrbă. Chipu-i rece ca întîia brumă de toamnă, ochii împresuraţi de zbîrcituri, cu expresia lor care trece de la surîsul profesional al dansatoarei la posaca încruntare a cămătarului, pe scurt, întreaga ei făptură te lămureşte asupra pensiunii, după cum pensiunea te lămureşte asupra persoanei sale. Temniţa nu merge fără temnicer ; una fără alta nu pot fi închipuite. Buhăiala gălbejită a acestei femei mărunte este produsul vieţii acesteia, după cum tifosul este consecinţa emanaţiilor dintr-un spital. Juponul ei de lînă tricotată, mai lung decît fusta croită dintr-o rochie mai veche şi ale cărei scame curg prin găurile stofei mîncate de vreme, reprezintă parcă, luate la un loc, salonul, sala de mîncare şi grădiniţa, vestesc înfăţişarea cuhnei şi parcă-ţi spune cam cum trebuie să arate clienţii pensiunii. Cu ea aici, tabloului nu-i mai lipseşte nimic. Avînd aproape cincizeci de ani, doamna Vauquer seamănă cu toate femeile care au trecut prin grele impasuri. Are ochi sticloşi, înfăţişarea nevinovată a unei codoaşe, care mai întîi îţi respinge cu indignare tîrgul, pentru ca apoi să-ţi poată smulge o plată mai bună, şi care, ca să trăiască bine, e gata la orice ; gata să vîndă pe Georges sau Pichegru, dacă Georges sau Pichegru n-au fost încă vînduţi. Totuşi, clienţii pensiunii, auzind-o oftînd şi văicărindu-se ca şi dînşii, o

Portretul stăpînei se leagă de apariţia ei matinală în sufragerie; femeia apare în acest centru al activităţii ei, anunţată puţin vrăjitoresc prin pisica ce sare pe bufet, şi apoi începe o descriere amănunţită a persoanei ei. Descrierea e dominată de un motiv principal, repetat de mai multe ori: motivul consonanţei dintre persoana ei pe de o parte şi încăperea în care se găseşte, pensiunea pe care o conduce, viaţa pe care o duce pe de altă parte; pe scurt, consonanţa dintre persoana ei şi ceea ce noi (şi uneori chiar şi Balzac) numim *milieu*-ul ei. Această consonanţă e sugerată cît se poate de convingător: mai întîi prin aspectul veşted, gras, murdar şi respingător al trupului şi îmbrăcămintei ei, totul coincizînd cu aerul din cameră pe care ea îl inspiră fără scîrbă; puţin mai tîrziu, în legătură cu faţa şi mimica ei, motivul e reluat mai moralist şi anume accentuînd energic corelaţia dintre persoană şi *milieu*: *sa personne explique la pension, comme la pension implique sa personne*; tot aici converge şi comparaţia cu galerele. Urmează apoi o expunere mai degrabă medicală în care *l'embonpoint blafard* al doamnei Vauquer ca produs al vieţii ei este comparat cu tifosul ca urmare a exhalaţiilor unui spital. În cele din urmă, fusta ei e apreciată ca un fel de sinteză a diferitelor încăperi din pensiune, anticipînd gustul produselor culinare şi prevestindu-i pe locatarii pensiunii; această fustă devine pentru o clipă simbolul *milieu*-ului şi apoi totul e încă o dată rezumat prin propoziţia: *quand elle est là, ce spectacle est complet*; nici nu mai trebuie deci să aşteptăm dejunul şi pe locatari, totul fiind dinainte cuprins în persoana ei. Nu pare deci ca diferitele reluări ale motivului concordanţei să fie ordonate premeditat şi tot atît de puţin probabil este ca Balzac să fi urmat un plan sistematic în descrierea apariţiei doamnei Vauquer; succesiunea obiectelor amintite – boneta, frizura, papucii, faţa, mîinile, trupul, iarăşi faţa, ochii, corpolenţa, fusta – nu prezintă nici urmă de compoziţie; nu se indică nici o separare între îmbrăcăminte şi trup şi nici o limită între caracterele fizice şi semnificaţia morală. Întreaga descriere, aşa cum am analizat-o, se adresează fanteziei re-creatoare a cititorului, aducerii-aminte în legătură cu persoane asemănătoare şi medii asemănătoare, văzute cîndva; teza „unităţii stilistice" a *milieu*-ului, în care sînt încadraţi şi oamenii, nu se justifică raţional, ci e prezentată, ca stare de fapt sensibilă şi penetrantă, pur

---

cred săracă lipită pămîntului şi spun că la urma urmei e o biată femeie de treabă. Ce va fi fost pe vremuri domnul Vauquer? Ea nu vorbea niciodată despre răposatul. Cum îşi pierduse averea? „Cu necazurile", răspundea ea. Faţă de dînsa se purtase rău: nu-i lăsase decît ochii, ca să plîngă; casa aceasta, ca să aibă din ce trăi şi dreptul de a nu lua parte la suferinţele semenilor săi, pentru că, după cum singură spunea, îndurase ea însăşi toate suferinţele de pe lume.

sugestivă, fără demonstraţie. Într-o propoziţie ca aceasta: *ses petites mains potelées, sa personne dodue comme un rat d'église... sont en harmonie avec cette salle où suinte le malheur... et dont Mme Vauquer respire l'air chaudement fétide...*, teza concordanţei cu tot ce cuprinde într-însa (semnificaţia sociologico-morală a mobilierului şi a obiectelor de îmbrăcăminte, determinabilitatea elementelor încă invizibile ale mediului din cele înainte date ş.a.m.d.) e deja presupusă; observaţiile despre galere şi tifos sînt doar comparaţii sugestive şi nu demonstraţii sau începuturi de demonstraţie. Lipsa de ordine şi iraţionalitatea textului sînt consecinţele grabei cu care lucra Balzac, dar ele nu sînt totuşi întîmplătoare, deoarece însăşi graba este în bună parte urmarea faptului că scriitorul era posedat de propriile sale imagini sugestive. Motivul unităţii mediului l-a prins pe el însuşi cu atîta forţă, încît obiectele şi persoanele care formează un *milieu* capătă pentru el de multe ori un fel de a doua semnificaţie, diferită de cea raţional inteligibilă, dar mult mai esenţială: o semnificaţie pe care o definim cel mai bine cu adjectivul „demoniac". În sufrageria cu mobilele şi obiectele sale uzate şi jerpelite, dar totuşi inofensive pentru o minte calmă, neînrîurită de fantezie, „musteşte nefericirea, stă pitită specula" – în acest cotidian trivial se ascund vrăjitoare alegorice şi în locul văduvei plinuţe şi neglijent îmbrăcate vedem pentru o clipă apărînd un şobolan. Este deci vorba de unitatea unui anumit spaţiu de viaţă, unitate resimţită ca o concepţie totalitară demoniac-organică, prezentată mai cu seamă cu mijloace sugestive şi senzoriale.

Partea ce urmează în textul nostru, unde motivul concordanţei nu mai apare, se ocupă de caracterul şi antecedentele doamnei Vauquer. Ar fi greşit însă a vedea în această separare dintre apariţie pe de o parte, caracter şi antecedente pe de altă parte, un principiu compoziţional intenţionat; şi în această a doua parte apar caracteristici corporale (*l'œil vitreux*), şi foarte adesea Balzac ordonează altminteri materialul sau amestecă elementele corporale, morale şi istorice ale unui portret. Prezentarea caracterului şi a antecedentelor nu urmăreşte în cazul nostru să clarifice ceva din ele, ci „să pună în adevărata lumină" obscuritatea doamnei Vauquer, şi anume în penumbra demoniei subaltern-triviale. Cît despre antecedente, proprietara pensiunii face parte din categoria femeilor de aproximativ cincizeci de ani *qui ont eu des malheurs* (plural!); Balzac nu dă nici un amănunt în legătură cu antecedentele vieţii ei, ci reproduce, în parte prin vorbire indirectă, palavrele lamentoase, formate din locuri comune, pe care obişnuieşte să le dea ca răspuns celor care îi pun cu milă întrebări. Dar şi aici foloseşte pluralul imprecis, care se sustrage unei explicaţii mai clare: soţul ei decedat şi-a pierdut averea *dans des malheurs*; exact aşa cum, cîteva pagini mai departe, o altă văduvă suspectă spune despre soţul ei, despre care

pretinde că a fost conte şi general, că a căzut *sur les champs de bataille*. În concordanţă cu aceasta este demonia vulgară a caracterului doamnei Vauquer; ea pare să fie *bonne femme au fond*, pare săracă, dar posedă, după cum aflăm mai tîrziu, o avere frumuşică şi e în stare de orice murdărie pentru a-şi îmbunătăţi un pic soarta – meschinăria josnică şi ordinară a ţelurilor acestui egoism, amestecul de prostie, viclenie şi ascunsă vitalitate sporeşte impresia de respingător şi fantomatic; ne vine iar în minte comparaţia cu un şobolan sau cu alt animal căruia fantezia umană îi atribuie cu oroare o putere demonică. Partea a doua a descrierii e deci o completare a celei dintîi: după ce în prima parte doamna Vauquer a fost prezentată ca o sinteză a unităţii spaţiului de viaţă dominat de ea, în a doua parte e aprofundat caracterul ei impenetrabil şi abject, care trebuie să se răsfrîngă asupra acestui spaţiu.

Balzac a simţit în toată opera sa, întocmai ca în acest text, mediile cele mai variate ca o unitate organică, ba chiar demonică, şi a încercat să transmită şi cititorului această senzaţie. El nu s-a mulţumit, asemenea lui Stendhal, să-şi situeze personajele, al căror destin îl povesteşte cu gravitate, într-un cadru istoric-contemporan şi social bine determinat, ci a conceput această legătură ca necesară: fiecare spaţiu de viaţă devine pentru el o atmosferă morală şi sensibilă care îmbibă peisajul, locuinţa, mobila, uneltele, corpul, caracterul, relaţiile, ideile, activitatea şi soarta oamenilor, iar situaţia istorică generală apare la rîndul ei ca o atmosferă complexă care cuprinde toate spaţiile de viaţă luate în parte. E notabil faptul că acest lucru i-a reuşit cel mai bine şi în modul cel mai autentic în cazul cercurilor burgheziei pariziene mijlocii şi mici şi în cazul provinciei, pe cînd prezentarea societăţii înalte pare, fără voia sa, de multe ori melodramatică, falsă şi chiar comică pe alocuri. Exagerarea melodramatică se manifestă şi în alte părţi; dar în timp ce în cazul păturilor de jos şi mijlocii aceasta nu impietează decît rareori asupra autenticităţii ansamblului, el nu poate crea o veritabilă atmosferă nici în cazul vîrfurilor sociale, nici al celor spirituale.

Realismul atmosferic balzacian este un produs al epocii sale, ea însăşi fiind parte componentă şi produs al unei atmosfere. Aceeaşi formă spirituală – forma romantică –, cea care a resimţit mai întîi în mod atît de puternic şi senzual unitatea stilistică de atmosferă a epocilor anterioare, care a descoperit Evul Mediu, Renaşterea şi totodată specificul istoric al culturilor străine (Spania, Orientul), aceeaşi formă spirituală a promovat şi înţelegerea organică a specificului atmosferic contemporan în cele mai variate aspecte ale sale. Istorismul atmosferic şi realismul atmosferic sînt strîns legate unul de altul; Michelet şi Balzac sînt purtaţi de aceleaşi curente. Evenimentele care au avut loc în Franţa între 1789 şi 1815 şi ecourile lor în

următoarele decenii au avut drept rezultat faptul că realismul modern, contemporan, s-a dezvoltat mai devreme şi mai puternic tocmai în Franţa, iar unitatea politico-culturală a ţării i-a dat în această privinţă un mare avans faţă de Germania; realităţile franceze puteau fi cuprinse ca un întreg în toată varietatea lor. Nu mai puţin decît transpunerea romantică în ansamblul atmosferic al diferitelor ambianţe a contribuit la dezvoltarea realismului modern şi un alt curent romantic, şi anume amestecul stilurilor despre care am vorbit pe larg, datorită căruia personaje din pături sociale diferite, cu toate complicaţiile lor de viaţă practic-cotidiene, un Julien Sorel, ca şi bătrînul Goriot sau doamna Vauquer, au putut deveni obiectul unei prezentări literare serioase.

Aceste consideraţii generale mi se par edificatoare; mult mai dificil e să descrii cu oarecare exactitate concepţiile dominante în modul special de prezentare al lui Balzac. Datele oferite de el în acest sens sînt numeroase şi ne dau multe puncte de reper, dar sînt confuze şi contradictorii; pe cît de inventiv şi bogat în idei ni se înfăţişează Balzac, pe atît de puţin i-a fost dat să separe între ele diferitele elemente ale propriei sale atitudini, să capteze iruperea imaginilor şi comparaţiilor sugestive, dar neclare în expuneri noţionale şi să aibă în general o atitudine critică faţă de fluxul propriei sale inspiraţii. Toate reflecţiile sale filozofice, deşi pline de observaţii vii şi originale, ajung la o macroscopie fantezistă care ne aminteşte de contemporanul său Hugo; pentru explicarea artei sale realiste este însă nevoie tocmai de o precaută separare a curentelor care concură într-însa.

În „Avant-propos" la *Comédie Humaine* (apărut în 1842) Balzac purcede la explicarea operei sale cu o comparaţie între regnul animal şi societatea umană, inspirat fiind în această privinţă de teoriile lui Geoffroy Saint-Hilaire. Influenţat de filozofia speculativă a naturii la modă atunci în Germania, acest biolog susţinea principiul unităţii tipice în organizare, adică ideea că în organizarea plantelor (şi animalelor) există un plan general; Balzac aminteşte cu această ocazie sistemele altor mistici, filozofi şi biologi (Swedenborg, Saint-Martin, Leibniz, Buffon, Bonnet, Needham), pentru a ajunge în fine la următoarea formulare:

Le créateur ne s'est servi que d'un seul et même patron pour tous les êtres organisés. L'animal est un principe qui prend sa forme extérieure, ou, pour parler plus exactement, les différences de sa forme, dans les milieux où il est appelé à se développer... [16]

16. Creatorul nu s-a folosit decît de unul şi acelaşi prototip pentru toate fiinţele organizate. Animalul e un principiu care-şi ia forma exterioară, sau, pentru a

Acest principiu e transpus imediat asupra societăţii umane:

La Société (cu iniţială mare, ca mai înainte *Nature*) *ne fait-elle pas de l'homme, suivant les milieux où son action se déploie, autant d'hommes différents qu'il y a de variétés en zoologie ?* [17]

Şi apoi el compară deosebirile dintre un soldat, un muncitor, un funcţionar administrativ, un avocat, un pierde-vară, un savant, un om de stat, un negustor, un marinar, un poet, un sărac, un preot, cu cele dintre lup, leu, măgar, corb, rechin ş.a.m.d.

De unde rezultă în primul rînd că el încearcă să fundamenteze concepţiile sale despre societatea umană (tipul de om diferenţiat de medii) prin analogii biologice; cuvîntul *milieu*, care apare aici pentru prima dată în sens sociologic şi căruia îi era destinată o carieră atît de mare (Taine pare să-l fi preluat de la Balzac), l-a învăţat de la Geoffroy Saint-Hilaire, care la rîndul lui l-a transplantat din fizică în biologie; acum trece din biologie în sociologie. Biologismul la care se gîndeşte Balzac este, după cum reiese din numele citate de el, mistic, speculativ şi vitalist; în acelaşi timp însă, reprezentarea-model, principiul „animal" sau „om", nu e deloc luat imanent, ci oarecum ca idee platonică reală; diferitele genuri şi specii sînt doar *formes extérieures*; şi în afară de aceasta ele nu sînt date ca schimbătoare în funcţie de o istorie internă, ci ca fixe (un soldat, un muncitor etc., ca un leu, un măgar). Semnificaţia propriu-zisă a ideii de *milieu*, aşa cum a utilizat-o practic în romanele sale, n-a fost, după toate aparenţele, pe deplin sesizată aici de Balzac. Chiar dacă nu cuvîntul, dar conceptul – *milieu* în sensul social – a existat cu mult înaintea lui; Montesquieu posedă fără nici o îndoială această idee; dar în timp ce Montesquieu acordă mult mai multă importanţă condiţiilor naturale (climă, sol) decît celor născute din istoria umană şi în timp ce el se străduieşte să construiască diferitele medii ca forme tipice stabile în care aplică de fiecare dată modelul de constituţie şi legislaţie potrivit pentru ele, Balzac este din punct de vedere practic stăpînit cu totul de elementele structurale ale mediului său, în istorică şi continuă devenire; şi nici un cititor nu va ajunge de la sine la ideea pe care Balzac pare să o susţină în „Avant-propos", cînd spune că pe el îl interesează numai tipul „om" sau tipurile specifice („soldat", „negustor"); ceea ce ne apare este figura individuală, concretă, cu formă lăuntrică proprie, cu istorie

vorbi mai exact, elementele diferenţiale proprii formei sale, din mediile în care este chemat să se dezvolte...

17. Societatea nu face ea din om, după mediile în care se desfăşoară acţiunea sa, tot atîţia oameni deosebiţi cîte varietăţi există în zoologie?

lăuntrică proprie, născută din imanenţa condiţiei istorice, sociale, corporale etc. şi care se schimbă; nu vedem „soldatul", ci pe colonelul Bridau la Issoudun, concediat după căderea lui Napoleon, decăzut şi aventuros (*La Rabouilleuse*).

După temerara comparaţie între diferenţierea zoologică şi sociologică, Balzac se străduieşte, ce-i drept, să scoată în evidenţă caracterele specifice pentru *Société* faţă de *Nature*; ele rezidă în primul rînd în varietatea mult mai mare a vieţii şi moravurilor umane, ca şi în posibilitatea, inexistentă în regnul animal, de a trece dintr-o specie în alta (*l'épicier... devient pair de France, et le noble descend parfois au dernier rang social*[18]); apoi, diferitele specii se împerechează (*la femme d'un marchand est quelquefois digne d'être celle d'un prince...; dans la Société la femme ne se trouve pas toujours être la femelle d'un mâle*[19]); menţionate fiind şi conflictele amoroase, rare la animale, şi gradul diferit de inteligenţă la diferiţii oameni. Fraza rezumativă sună: *L'état social a des hasards que ne se permet pas la Nature, car il est la Nature plus la Société*[20]. Pe cît de imprecis şi macroscopic este acest pasaj, pe cît de mult suferă din cauza lui *proton pseudos* al comparaţiei pe care se bazează, el conţine totuşi o comprehensiune istorică instinctivă (*les habitudes, les vêtements, les paroles, les demeures... changent au gré des civilisations*[21]); găsim de asemenea şi elemente dinamico-vitaliste (*si quelques savants n'admettent pas encore que l'Animalité se transborde dans l'Humanité par un immense courant de vie...*[22]). Nimic însă despre posibilităţile deosebite de înţelegere de care dispune omul faţă de om; nici măcar în formulare negativă, şi anume că omul nu are înţelegere faţă de animal; dimpotrivă, relativa simplitate a vieţii sociale şi psihice a animalelor este prezentată ca stare de fapt obiectivă şi abia către sfîrşit găsim o aluzie la caracterul subiectiv al unor asemenea constatări: *...les habitudes de chaque animal sont, à nos yeux du moins, constamment semblables en tout temps...*[23]

---

18. Băcanul... devine *pair* al Franţei, iar nobilul coboară uneori în ultimul rang social.
19. Soţia unui negustor e uneori demnă de a fi soţia unui prinţ... ; în Societate, femeia nu se potriveşte întotdeauna a fi femela unui mascul.
20. Statutul social comportă un hazard pe care Natura nu şi-l permite, el fiind Natura plus Societate.
21. Obiceiurile, veşmintele, cuvintele, locuinţele... se schimbă după placul civilizaţiilor.
22. Dacă unii savanţi nu admit încă faptul că Animalitatea se transpune în Umanitate printr-un imens curent de viaţă...
23. ...obiceiurile fiecărui animal sînt, cel puţin după cîte credem noi, întotdeauna asemănătoare, în mod constant...

După această trecere de la biologie la istoria umană, Balzac continuă cu o polemică la adresa istoriografiei obişnuite, căreia îi reproşează de a fi neglijat pînă acum istoria moravurilor; aceasta şi-a propus *el* să o scrie. Dar nu aminteşte încercările de istorie a moravurilor făcute începînd cu secolul al XVIII-lea (Voltaire); deci nu ajunge nici la o analiză care să explice deosebirile dintre propria sa prezentare a moravurilor şi cea a eventualilor predecesori; numai Petronius e amintit. În faţa greutăţilor ridicate de ceea ce şi-a propus (o dramă cu trei sau patru mii de personaje), el se simte încurajat de exemplul romanelor lui Walter Scott; aici ne mişcăm întru totul în lumea istorismului romantic. Şi claritatea ideii este adeseori umbrită de formulările pline de efect sau de fantezie; de pildă *faire concurrence à l'État-Civil*[24] poate fi greşit înţeles, iar propoziţia *le hasard est le plus grand romancier du monde*[25] necesită în cazul unei concepţii istorice cel puţin un comentariu. Cîteva motive caracteristice şi importante ies însă bine în evidenţă: în primul rînd conceperea romanului de moravuri ca istorie filozofică şi, în genere, părerea susţinută şi cu alte ocazii că activitatea sa este istoriografie, idee la care vom mai reveni; apoi justificarea tuturor stilurilor, de orice nivel, în operele de acest gen; şi în fine intenţia sa de a-l depăşi pe Walter Scott prin cuprinderea tuturor romanelor într-un întreg, o prezentare globală a societăţii franceze din secolul al XIX-lea, ceea ce pentru el constituie de asemenea operă de istorie.

Dar cu aceasta planul său nu s-a epuizat; el vrea să dea încă separat socoteală de *les raisons ou la raison de ces effets sociaux*[26] şi, dacă i-a reuşit cel puţin să caute *ce moteur social*, vrea să şi *méditer sur les principes naturels et voir en quoi les Sociétés s'écartent ou se rapprochent de la règle éternelle, du vrai, du beau ?*[27]. Nu ne interesează aici faptul că nu-i este dat să întreprindă expuneri teoretice în afara cadrului narativ, şi că deci nu putea încerca să-şi realizeze planurile teoretice decît tot în formă de romane; este interesant să constatăm doar că filozofia „imanentă" a romanelor sale de moravuri nu i-a fost suficientă şi că această insatisfacţie îl determină să utilizeze aici, după atîtea explicaţii biologice şi istorice, modele clasice – *la règle éternelle, le vrai, le beau*; categorii pe care nu le mai poate valorifica practic în romanele sale.

---

24. A face concurenţă Stării Civile.
25. Hazardul este cel mai mare romancier din lume.
26. Motivele sau motivul acestor efecte sociale.
27. Să mediteze asupra principiilor naturale şi să vadă prin ce anume Societăţile se depărtează sau se apropie de regula eternă, a adevărului, a frumosului.

Toate aceste motive – biologice, istorice, clasic-moraliste – se găsesc de fapt împrăştiate în opera sa. Comparaţiile biologice îi plac lui Balzac foarte mult: vorbeşte despre fiziologie sau zoologie cu ocazia fenomenelor sociale, despre *anatomie du cœur humain*, compară în textul analizat mai sus efectele unui mediu social cu exhalaţiile care provoacă tifosul şi, într-un loc din *Père Goriot*, spune despre Ratignac că s-a dedat învăţăturii şi seducţiilor luxului *avec l'ardeur dont est saisi l'impatient calice d'un dattier femelle pour les fécondantes poussières de son hyménée*[28]. Nu e nevoie să citäm motive istorice, deoarece spiritul individualizant şi atmosferic al istorismului este spiritul întregii sale opere, vreau să citez însă cel puţin unul din numeroasele pasaje pentru a arăta că avea permanent în faţa lui reprezentări istorice. Pasajul provine din romanul provincial *La Vieille fille*; e vorba de doi domni mai în vîrstă, care locuiesc în Aleçon, unul din ei e un tipic *ci-devant*, celălalt un profitor de pe urma revoluţiei, care a dat faliment:

Les époques déteignent sur les hommes qui les traversent. Ces deux personnages prouvaient la vérité de cet axiome par l'opposition des teintes historiques empreintes dans leurs physionomies, dans leurs discours, dans leurs idées et leurs costumes[29].

Şi într-alt loc din acelaşi roman, în legătură cu o casă din Aleçon, vorbeşte despre un *archétype* pe care l-ar reprezenta; nu e vorba aici de arhetipul unei abstracţiuni anistorice, ci de cel al caselor burgheze de pe o bună parte a Franţei; casa, al cărei caracter local pitoresc l-a descris mai înainte, ar merita cu atît mai mult să ocupe un loc în această operă, cu cît *il explique des mœurs et représente des idées*. Elementele biologice şi istorice se unesc foarte bine în opera lui Balzac, în ciuda unor obscurităţi şi exagerări, fiindcă ambele se potrivesc cu caracterul ei romantico-dinamic care uneori trece chiar în romantico-magic şi demoniac; în ambele cazuri se simte influenţa unor „forţe" iraţionale. În schimb, moralismul clasic pare adeseori un corp străin. El se manifestă mai ales în înclinaţia lui Balzac spre formularea de sentinţe general-moraliste. Luate ca observaţii izolate, acestea sînt uneori spirituale, dar de cele mai multe ori sînt excesiv de generalizate; uneori nu-s nici măcar spirituale şi, dacă iau proporţiile unei relatări mai

28. Cu ardoarea ce cuprinde caliciul nerăbdător al unui curmal-femelă în contact cu pulberile rodnice ale fecundării.

29. Epocile îşi pun amprenta asupra oamenilor care le străbat. Cele două personaje confirmau adevărul acestei axiome prin opoziţia dintre trăsăturile istorice întipărite pe fizionomiile, în vorbirea, în ideile şi veşmintele lor.

întinse, degenerează adeseori în vorbărie curată. Citez cîteva moralisme scurte din *Père Goriot*:

Le bonheur est la poésie des femmes comme la toilette en est le fard. – (La science et l'amour) sont des asymptotes qui ne peuvent jamais se rejoindre. – S'il est un sentiment inné dans le cœur de l'homme, n'est-ce pas l'orgueil de la protection exercé à tout moment en faveur d'un être faible ? – Quand on connaît Paris, on ne croit à rien de ce qui s'y dit, et l'on ne dit rien de ce qui s'y fait. – Un sentiment, n'est-ce pas le monde dans une pensée ? [30]

Minimul pe care îl putem spune despre asemenea sentinţe este că nu merită de cele mai multe ori generalizarea pe care o capătă. Sînt idei născute sub impresia situaţiei momentane, uneori foarte potrivite, uneori absurde, nu totdeauna de bun-gust. Balzac are ambiţia să fie un moralist clasic, uneori dăm de-a dreptul de reminiscenţe din La Bruyère (de exemplu un pasaj din *Père Goriot*, în care se descriu efectele fizice şi sufleteşti ale posesiunii banilor, cu ocazia sumei trimise lui Rastignac de către familia sa). Dar aceasta nu se potriveşte nici cu stilul, nici cu temperamentul său. Cele mai izbutite formulări se găsesc în mijlocul naraţiunii, atunci cînd nici nu se gîndeşte să moralizeze ; aşa de pildă, cînd *la vieille fille* spune sub inspiraţia momentului despre Mademoiselle Cormon : *Honteuse elle-même, elle ne devinait pas la honte d'autrui* [31].

În ce priveşte planul general, care s-a format treptat în conştiinţa lui, există la Balzac şi alte idei interesante, mai ales din perioada în care l-a formulat definitiv : în scrisorile din jurul anului 1834. Trei motive se cer special relevate în aceste autointerpretări ; ele se găsesc toate trei într-o scrisoare către doamna de Hanska (*Lettres à l'étrangère*, Paris, 1899, scrisoarea din 26 octombrie 1834, 200-206), unde citim (205) următoarele :

Les Études de Mœurs représenteront tous les effets sociaux sans que ni une situation de la vie, ni une physionomie, ni un caractère d'homme ou de

30. [Poezia femeilor este fericirea, după cum fardul este găteala lor. – (Ştiinţa şi iubirea...) sînt asimptote ce nu se întîlnesc niciodată. – Dacă există un sentiment înnăscut al inimii omeneşti, acela nu este oare orgoliul protecţiunii exercitat în fiecare clipă în favoarea unei fiinţe slabe ? – Cel care cunoaşte Parisul nu crede în nimic din ce se vorbeşte şi nu vorbeşte despre nimic din ce se petrece acolo. – Un sentiment nu este oare o lume cuprinsă într-un gînd ?]

31. Ruşinoasă ea însăşi, nu bănuia ruşinea altcuiva.

femme, ni une manière de vivre, ni une profession, ni une zone sociale, ni un pays français, ni quoi que ce soit de l'enfance, de la vieillesse, de l'âge mûr, de la politique, de la justice, de la guerre ait été oublié.

Cela posé, l'histoire du cœur humain tracée fil à fil, l'histoire sociale faite dans toutes ses parties, voilà la base. Ce ne seront pas des faits imaginaires ; ce sera ce qui se passe partout[32].

Din cele trei motive la care mă gîndesc, două pot fi recunoscute imediat ; mai întîi intenţia atotcuprinzătoare de a da o enciclopedie a vieţii, din care nici o parte să nu lipsească ; apoi realitatea ei comună oarecare : *ce qui se passe partout*. Al treilea motiv e inclus în cuvîntul *histoire*. În această *histoire du cœur humain* sau *histoire sociale* nu e vorba de „istorie" în sensul obişnuit : nici de cercetare ştiinţifică a unor evenimente petrecute, ci de inventare relativ liberă, nu de *history*, ci de *fiction* (expresiile englezeşti sînt deosebit de clare) ; nici de trecut, ci de prezentul contemporan, care se întinde cel mult cu cîţiva ani sau decenii în trecut. Dacă Balzac defineşte ale sale *Études de Mœurs au dix-neuvième siècle* drept istorie – tot aşa Stendhal dăduse romanului său *Le Rouge et le Noir* subtitlul de *Chronique du dix-neuvième siècle* –, aceasta însemnă în primul rînd că el îşi concepe activitatea sa inventivă, de plăsmuire artistică, drept o activitate de interpretare a istoriei, ba chiar de filozofie a istoriei, aşa cum reiese chiar din „Avant-propos" ; în al doilea rînd că el concepe prezentul ca istorie, şi anume prezentul ca născîndu-se din istorie. De fapt, oamenii săi şi atmosferele sale, oricît de actuale, sînt prezentate întotdeauna ca fenomene izvorîte din evenimentele şi forţele istorice ; ajunge să ne amintim de felul în care descrie naşterea averii lui Grandet (*Eugénie Grandet*) sau de cariera lui Du Bousquier (*La vieille fille*), sau de cea a bătrînului Goriot, pentru a ne da seama de aceasta ; înainte de apariţia lui Stendhal şi Balzac nu găsim nicăieri ceva similar într-o formă atît de conştientă şi de precisă şi Balzac depăşeşte cu mult pe Stendhal în ceea ce priveşte legătura organică dintre om şi istorie. O asemenea concepţie şi practică sînt întru totul istoriste.

Să revenim încă o dată la motivul al doilea – *ce ne seront pas des faits imaginaires ; ce sera ce qui se passe partout*. Aceasta arată că invenţia nu se hrăneşte numai din fantezia liberă, ci din viaţa reală, aşa cum se oferă ea peste tot. Balzac are faţă de această viaţă variată, îmbibată de istorie,

32. Studiile de moravuri vor înfăţişa toate efectele sociale, fără a fi uitată nici o situaţie din viaţă, nici o fizionomie, nici un caracter de bărbat sau femeie, nici un mod de viaţă, nici o profesiune, nici o zonă socială, nici un ţinut francez, nici un amănunt din copilărie, bătrîneţe, maturitate, politică, justiţie, război.

prezentată fără scrupule cu tot ce e cotidian, practic, urît şi ordinar într-însa, o atitudine asemănătoare cu cea a lui Stendhal: înfăţişînd-o real-cotidian--istoric, o ia în serios şi chiar în tragic. Lucru ce nu s-a întîmplat încă niciodată de la instaurarea gustului clasic, şi nici chiar înainte în modul acesta practic-istoric, orientat spre conştiinţa socială de sine însuşi a omului. Începînd cu clasicismul şi absolutismul francez mai cu seamă, nu numai că tratarea realului cotidian a devenit mult mai limitată şi mai decentă, dar şi în felul de a-l considera s-a renunţat, oarecum din principiu, la tragic şi problematic. Am încercat să explicăm acest lucru în capitolele anterioare; un subiect din realitatea practică putea fi tratat comic, satiric, didactic-moralist; unele subiecte din anumite domenii limitate ale cotidianului contemporan ajungeau pînă la nivelul stilistic mediu al pateticului; mai departe nu se mergea. Viaţa real-cotidiană, chiar şi a păturilor mijlocii ale societăţii, era considerată ca aparţinînd stilului umil; spiritualul şi importantul Henry Fielding, care atinge atîtea probleme morale, estetice şi sociale, rămîne pururi în limitele tonului satiric-moralist şi spune în *Tom Jones* (XIV, cap. 1): *...that kind of novels which, like this I am writing, is one of the comic class*[33].

Pătrunderea seriozităţii existenţiale şi tragice în realism, aşa cum am constatat-o la Stendhal şi Balzac, este, fără îndoială, strîns legată de marea mişcare romantică a amestecului stilurilor, definită prin cuvîntul de ordine „Shakespeare contra Racine", şi socot forma stendhalian-balzaciană, amestecul de serios şi realitate cotidiană, mult mai hotărîtoare, mai autentică şi mai importantă decît cea a grupului lui Victor Hugo, care voia să contopească sublimul cu grotescul.

Noutatea atitudinii şi noua categorie de subiecte care erau acum tratate serios, problematic, tragic, au dus la dezvoltarea treptată a unei specii cu totul noi de stil serios sau, dacă vrem, de stil sublim; nici nivelurile stilistice antice, nici cele creştine, nici cele shakespeariene sau cele raciniene n-au putut trece pur şi simplu asupra noilor subiecte; o oarecare nesiguranţă s-a manifestat la început în felul atitudinii serioase.

Stendhal, al cărui realism s-a născut din rezistenţa împotriva unui prezent pe care îl detesta, a păstrat în atitudinea sa încă mult din instinctele secolului al XVIII-lea. Eroii săi amintesc încă de figuri de genul lui Romeo, Don Juan, Valmont (din *Liaisons dangereuses*) şi Saint-Preux; într-însul e vie în primul rînd figura lui Napoleon; eroii romanelor sale gîndesc şi simt împotriva epocii, pretîndu-se doar cu dispreţ la intrigile şi uneltirile din prezentul

33. ...acea categorie de romane, la fel ca cele pe care le-am scris, face parte din genul comic.

postnapoleonian; deşi se amestecă permanent motive ce ar avea caracter de comedie conform concepţiei mai vechi, un lucru este totuşi sigur pentru el, şi anume că figura pentru care simte interes tragic şi pentru care cere şi cititorului să simtă acelaşi lucru, trebuie să fie un adevărat erou, mare şi îndrăzneţ în ideile şi pasiunile sale. Libertatea inimii generoase, libertatea pasiunii are la el încă mult din înălţimea aristocratică şi din jocul cu viaţa care ţin mai degrabă de *ancien régime* decît de burghezia secolului al XIX-lea.

Balzac îşi cufundă mult mai adînc eroii în determinarea seculară; dar a pierdut măsura şi limita a ceea ce înainte era socotit tragic şi nu posedă încă seriozitatea obiectivă faţă de realitatea modernă, deoarece aceasta se va dezvolta abia mai tîrziu. Orice complicaţie, oricît de cotidiană şi de trivială e luată de el cu vorbe mari drept tragică, orice manie drept pasiune; el e mereu dispus să facă din oricare nefericit comun un erou sau un sfînt; dacă e vorba de o femeie, o compară cu un înger sau cu o madonă; pe orice ticălos energic sau în genere pe orice personaj ceva mai sumbru îl demonizează; iar pe bietul moş Goriot îl numeşte *ce Christ de la paternité*. Ceea ce era conform cu temperamentul său agitat, fierbinte şi necritic şi conform de asemenea cu moda romantică de a simţi peste tot forţe demonice oculte şi de a urca expresia pînă la melodramatic.

În generaţia următoare, ce apare în deceniul al şaselea, se manifestă o puternică reacţie în această privinţă; la Flaubert, realismul devine imparţial, impersonal şi obiectiv. Într-o lucrare preliminară asupra „imitaţiei serioase a cotidianului" am analizat din acest punct de vedere un pasaj din *Madame Bovary* şi voi repeta aici, cu mici modificări şi prescurtări, paginile respective, deoarece se angrenează perfect în expunerea de faţă şi deoarece probabil lucrarea citată n-a ajuns să fie cunoscută de mulţi cititori din cauza locului şi momentului apariţiei (Istanbul, 1937). Pasajul respectiv se găseşte în capitolul 9 din prima parte a romanului *Madame Bovary* şi sună astfel:

Mais c'était surtout aux heures des repas qu'elle n'en pouvait plus, dans cette petite salle au rez-de-chaussée, avec la poêle qui fumait, la porte qui criait, les murs qui suintaient, les pavés humides; toute l'amertume de l'existece lui semblait servie sur son assiette, et, à la fumée du bouilli, il montait du fond de son âme comme d'autres bouffées d'affadissement. Charles était long à manger; elle grignotait quelques noisettes, ou bien, appuyée du coude, s'amusait, avec la pointe de son couteau, de faire des raies sur la toile cirée[34].

34. Dar mai ales la orele cînd trebuia să stea la masă, nu mai putea să rabde sala aceea mică de jos, cu soba care fumega, cu uşa care scîrţîia, cu pereţii asudaţi,

Pasajul reprezintă punctul culminant al unei prezentări ce are ca temă nemulţumirea Emmei faţă de viaţa ei din Tostes. Ea a sperat mult timp într-o întîmplare neaşteptată care să dea o nouă întorsătură acestei vieţi lipsite de eleganţă, aventură şi iubire, în fundul provinciei, alături de un bărbat mediocru şi plictisitor; s-a pregătit chiar în vederea acestui fapt, s-a îngrijit de persoana şi de casa ei, oarecum pentru ca să merite acea întorsătură a sorţii şi să fie vrednică de ea; dar cum schimbarea nu are loc, e cuprinsă de nelinişte şi disperare. Flaubert descrie aceasta în mai multe tablouri care zugrăvesc anturajul Emmei, aşa cum îl vede ea acum; caracterul dezolant, monoton, cenuşiu, fad, înăbuşitor şi fără ieşire îi apare clar în faţa ochilor abia de cînd nu mai întrevede nici o nădejde. Pasajul nostru este punctul culminant al zugrăvirii disperării ei. Ni se relatează apoi cum Emma lasă toate din casă în paragină, cum se neglijează şi pe ea şi devine bolnăvicioasă, încît soţul ei se hotărăşte să părăsească Tostes, crezînd că soţiei lui nu-i prieşte clima.

Luat în sine, pasajul ne zugrăveşte un tablou, soţul şi soţia împreună la masă. Dar tabloul n-a fost zugrăvit de dragul său şi ca atare, ci e subordonat subiectului dominant, disperarea Emmei. Din cauza aceasta nu este prezentat cititorului în mod direct: aici se află doi oameni la masă şi acolo se află cititorul care îi priveşte; ci dimpotrivă, cititorul o vede mai întîi pe Emma, despre care a fost mult vorba în paginile anterioare, şi abia prin ea vede tabloul. Nemijlocit vede numai starea sufletească a Emmei şi indirect, prin prisma acestei stări, în lumina sentimentelor ei, vede cum se desfăşoară prînzul. Primele cuvinte ale pasajului: *Mais c'était surtout aux heures des repas qu'elle n'en pouvait plus*... enunţă tema şi tot ceea ce urmează nu este decît elaborarea ei. Nu numai determinările ce depind de *dans* şi *avec* şi care indică locul reprezintă prin îngrămădirea de amănunte ale nemulţumirii ei un comentariu la *elle n'en pouvait plus*, ci şi propoziţia următoare, care aminteşte scîrba ce i-o provocau felurile de mîncare, se supune intenţiei principale prin sens şi prin evoluţie ritmică. Iar dacă mai departe citim *Charles était long à manger*, aceasta este, ce-i drept, o nouă propoziţie din punct de vedere gramatical şi o nouă mişcare din punct de vedere ritmic, dar nu este totuşi decît o reluare, o variantă a motivului principal; propoziţia primeşte adevărata semnificaţie abia prin contrastul dintre felul lui tihnit de a mînca şi scîrba ei şi apoi mişcările deznădejdii ei nervoase. Bărbatul care

---

cu lespezile umede; i se părea că-i serveşte în farfurie toată amărăciunea vieţii ei şi, prin aburii rasolului, din fundul sufletului se ridicau parcă alte adieri dezgustătoare. Charles mînca încet; ea ronţăia cîteva alune sau, rezemată în cot, îşi trecea timpul trăgînd linii pe muşama cu vîrful cuţitului.

mănîncă fără să bănuiască nimic devine ridicol şi oarecum fantomatic; cînd Emma îl priveşte cum şade şi mănîncă, el devine cauza principală, propriu-zisă, a lui *elle n'en pouvait plus*; căci toate celelalte amănunte care trezesc disperarea – încăperea tristă, mîncarea obişnuită, lipsa unei feţe de masă, aspectul dezolant al ansamblului – îi apar ei, şi prin aceasta şi cititorului, ca ceva ce stă în legătură cu el, ce porneşte de la el şi care ar fi cu totul altfel dacă el ar fi altfel decît este.

Astfel, situaţia nu e dată pur şi simplu ca tablou, ci mai întîi apare Emma şi prin ea situaţia. Nu este însă vorba, ca în unele romane scrise la persoana întîi şi ca în alte opere asemănătoare de mai tîrziu, de o simplă redare a conţinutului conştiinţei Emmei, a ceea ce simte şi cum simte. Adevărat că de la dînsa porneşte lumina care luminează tabloul, dar este în acelaşi timp şi parte componentă a tabloului, îl ocupă, avînd un loc într-însul. Prin aceasta ne aminteşte de vorbitorul din scena lui Petronius, în capitolul 2; doar că mijloacele utilizate de Flaubert sînt altele. Nu Emma vorbeşte aici, ci scriitorul. *Le poêle qui fumait, la porte qui criait, les murs suintaient, les pavés humides*: toate acestea sînt văzute şi simţite şi de Emma, dar ea nu ar fi în stare să le dea această expresie concisă. *Toute l'amertume de l'existence lui semblait servie sur son assiette*: ea are desigur o astfel de senzaţie, dar dacă ar dori s-o exprime, n-ar suna astfel; pentru o asemenea formulare îi lipseşte perspicacitatea şi onestitatea rece a confesiunii. Fireşte, aceste cuvinte nu cuprind nicidecum existenţa lui Flaubert, ci numai existenţa Emmei; Flaubert nu face decît să dea împlinire lingvistică materialului pe care ea îl oferă în pura sa subiectivitate. Dacă Emma ar fi în stare de aceasta, n-ar mai fi ceea ce este, s-ar depăşi pe ea însăşi şi s-ar salva. Aşa însă nu numai că vede, dar este ea însăşi văzută ca persoană care vede şi judecată ca atare, prin simpla definire, clară, a existenţei ei subiective şi prin prisma propriilor ei sentimente. Dacă mai încolo (partea a doua, capitolul 12, aproximativ la pagina 2) citim: *jamais Charles ne lui paraissait aussi désagréable, avoir les doigts aussi carrés, l'esprit aussi lourd, les façons si communes...*[35], ne gîndim poate timp de o clipă că această combinaţie ciudată este îngrămădirea afectivă a motivelor pe care aversiunea Emmei faţă de soţul ei le aduce de fiecare dată la suprafaţă şi că ea însăşi pronunţă, oarecum în sinea ei, aceste cuvinte, că este deci un caz de „vorbire indirectă liberă". Dar aceasta ar fi o eroare. Există de fapt cîteva pretexte paradigmatice ale aversiunii Emmei, dar ele au fost combinate planificat de către scriitor, nu de simţămintele Emmei. Căci Emma simte

35. Charles nu i se părea niciodată atît de neplăcut, cu degetele atît de butucănoase, cu mintea atît de greoaie, cu apucături atît de ordinare.

mult mai mult şi mai confuz; ea vede şi alte lucruri în afară de acestea, în ce priveşte trupul, manierele, îmbrăcămintea lui; apar amintiri, între timp îl aude vorbind, îi simte eventual mîna, respiraţia, îl vede umblînd, bonom, mărginit, neapetisant şi fără să bănuiască nimic; o grămadă de impresii confuze. Clar conturat e numai rezultatul, aversiunea faţă de el, pe care trebuie să o ascundă. Flaubert mută preciziunea conturului în domeniul impresiilor; el alege, aparent fără nici o intenţie, trei dintre ele, care sînt însă luate în mod exemplar din domeniul trupului, al spiritului şi al comportamentului; şi le prezintă în aşa fel, de parcă ar fi trei şocuri care o lovesc unul după altul pe Emma. Aceasta nu este deloc o redare naturalistă a conştiinţei. Şocurile naturale se nasc, de fiecare dată, cu totul altfel. Recunoaştem aici mîna ordonatoare a scriitorului care rezumă concis intima confuzie sufletească în direcţia spre care tinde de la sine: în direcţia „aversiune faţă de Charles Bovary". Această ordonare a simţămintelor lăuntrice nu-şi împrumută, fireşte, criteriile din exterior, ci chiar din materialul efectiv. Este un cît de ordonare care se cere pentru ca starea sufletească să se transforme de la sine în vorbire, fără nici un alt amestec.

Comparînd această modalitate de prezentare cu cea a lui Stendhal şi Balzac, trebuie să anticipăm că şi aici se întîlnesc cele două caracteristici hotărîtoare ale realismului modern; şi aici sînt tratate serios evenimente cotidian-reale dintr-o pătură socială joasă, din mica burghezie provincială; despre caracterul anumit al acestei seriozităţi vom mai vorbi; şi tot aici evenimentele cotidiene sînt încadrate precis şi adînc într-o epocă contemporan-istorică precisă (epoca regalităţii burgheze); ce-i drept, mai puţin izbitor ca la Stendhal sau Balzac, dar totuşi absolut evident. În privinţa acestor două caractere esenţiale există o concordanţă între cei trei scriitori şi întreg realismul anterior; dar atitudinea lui Flaubert faţă de subiectul său este cu totul diferită. La Stendhal şi Balzac auzim foarte des şi aproape mereu ce gîndeşte scriitorul despre personajele sau evenimentele sale; mai ales Balzac însoţeşte permanent naraţiunea sa de comentarii emoţionante sau ironice, morale, istorice sau economice. Aflăm foarte des şi ceea ce gîndesc şi simt personajele, de multe ori în aşa fel încît scriitorul se identifică cu personajul în situaţia respectivă. Aproape nimic din toate acestea la Flaubert. Opinia sa despre evenimente şi personaje rămîne neexprimată; şi dacă personajele se manifestă ele însele, scriitorul nu se identifică niciodată cu părerile lor şi nici nu urmăreşte ca cititorul să se identifice cu ele. Auzim, ce-i drept, pe scriitor vorbind; dar el nu-şi dă părerea şi nu comentează. Rolul său se limitează la a selecta faptele şi a le da expresie verbală, cu convingerea că orice fapt, dacă e exprimat pur şi complet, se interpretează deplin atît pe sine, cît şi pe eroii care participă la el, mult mai bine şi mai

complet decît ar putea să o facă o opinie sau o apreciere adăugată. În această convingere, deci în încrederea profundă în adevărul limbajului utilizat cu atîta răspundere, onest şi îngrijit, rezidă arta lui Flaubert.

Aceasta ţine de foarte vechea tradiţie clasică franceză. Elementele ei le găsim încă în versul lui Boileau, caracterizînd forţa cuvîntului just întrebuinţat (despre Malherbe: *d'un mot mis en sa place enseigna le pouvoir*[36]); opinii înrudite ne oferă La Bruyère. Vauvenargues spune: *Il n'y aurait point d'erreurs qui ne périssent d'elles-mêmes, exprimées clairement*[37]. Încrederea lui Flaubert în limbaj merge şi mai departe decît a lui Vauvenargues: el crede că şi realitatea faptelor se dezvăluie în expresia lingvistică. Flaubert e un lucrător extrem de conştient şi posedă înţelegere critică pentru artă într-un grad neobişnuit chiar şi în Franţa; în corespondenţa sa, mai ales în cea din anii 1852-1854, cînd a scris *Madame Bovary* (*Correspondance*, seria a III-a, ediţie adăugită, 1927), găsim multe date edificatoare asupra scopurilor artistice. Toate ajung în ultimă instanţă la o teorie mistică – dar care se bazează în practică, ca orice mistică veritabilă, pe raţiune, experienţă şi disciplină – a cufundării şi uitării de sine în obiectele realităţii, pe care le transformă (*par une chimie merveilleuse*[38]), făcîndu-le să ajungă la maturitate lingvistică. În felul acesta, obiectele umplu complet pe scriitor; el uită de sine, inima sa îi serveşte numai pentru a simţi pe a altora şi, dacă această stare, care poate fi realizată prin răbdare fanatică, este atinsă, expresia lingvistică desăvîrşită, care cuprinde de fiecare dată obiectul pe deplin şi îl judecă imparţial, răsare de la sine; obiectele sînt văzute aşa cum le vede Dumnezeu, în esenţa lor reală. La aceasta se mai adaugă o concepţie cu privire la amestecul stilurilor, născută din aceeaşi înţelegere mistic reală; nu există subiecte sublime şi umile; creaţia este o operă de artă înfăptuită imparţial, artistul realist trebuie să imite procedeele creaţiei şi fiecare subiect conţine în esenţa sa, în faţa lui Dumnezeu, tot atîta serios cît şi comic, tot atîta demnitate cît şi josnicie; dacă e redat just şi exact, se găseşte just şi exact şi nivelul stilistic care îi convine; nu e nevoie nici de o teorie generală a nivelurilor stilistice în care subiectele să fie ierarhizate în funcţie de demnitatea lor, nici de analiza scriitorului, care să comenteze subiectul după prezentare pentru o mai bună înţelegere şi o mai justă încadrare; toate acestea trebuie să rezulte din însăşi prezentarea subiectului.

---

36. [El ne-a învăţat ce forţă are cuvîntul aşezat la locul lui.]
37. Nu ar exista erori de nici un fel care nu ar dispărea de la sine, la o exprimare limpede.
38. Printr-o chimie miraculoasă.

Se vede limpede cît de mare e deosebirea între o asemenea concepţie şi etalarea grandilocventă a simţămintelor proprii şi a criteriilor oferite de ele, aşa cum devenise modă prin şi de la Rousseau; o interpretare comparativă a propoziţiei lui Flaubert *Notre cœur ne doit être bon qu'à sentir celui des autres*[39] şi a propoziţiei lui Rousseau de la începutul *Confesiunilor*: *Je sens mon cœur, et je connais les hommes*[40] ar putea releva pe deplin schimbarea de atitudine survenită aici. Dar şi corespondenţa sa arată clar cu cît obstinat efort a ajuns Flaubert la convingerile sale. Marile teme şi întrebuinţarea liberă, lipsită de responsabilitate, a fanteziei creatoare exercită încă o puternică atracţie asupra lui; din acest punct de vedere, Flaubert priveşte pe Shakespeare, Cervantes şi chiar şi pe Hugo cu ochi romantici şi blestemă uneori propria sa temă meschină şi mic-burgheză care îl obligă să depună cea mai anevoioasă migală stilistică (*dire à la fois simplement et proprement des choses vulgaires*[41]); lucru ce merge uneori atît de departe, încît face afirmaţii care contrazic concepţiile sale fundamentale: *..et ce qu'il y a de désolant, c'est de penser que, même réussi dans la perfection, cela* (Madame Bovary) *ne peut être que passable et ne sera jamais beau, à cause du fond même*[42]. La care se mai adaugă încă faptul că el, întocmai ca atîţia alţi artişti de seamă din secolul al XIX-lea, îşi urăşte epoca; Flaubert vede cu mare precizie problemele ei şi crizele ce se pregătesc; el vede anarhia internă, acel *manque de base théologique*[43], nivelarea social-psihologică, istorismul putred, eclectic, domnia frazelor gata făcute; dar el nu vede nici o soluţie şi nici o ieşire; fanatica sa mistică a artei este aproape ca un substitut de religie de care se cramponează cu toată puterea şi onestitatea devine adeseori ursuză, meschină, colerică şi nervoasă. Aceasta îl face însă uneori să sufere din dragostea sa nepărtinitoare, comparabilă cu dragostea Creatorului faţă de obiecte. Totuşi, pasajul analizat rămîne neatins de asemenea lacune şi slăbiciuni ale fiinţei sale şi ne permite să observăm, în forma sa pură, efectul concepţiei sale artistice.

Scena ne înfăţişează pe soţ şi soţie la masă, situaţia cea mai cotidiană pe care ne-o putem imagina; în epoci anterioare ea ar fi fost imaginabilă din punct de vedere literar doar ca parte a unei farse, a unei idile, a unei satire. Aici ea devine un tablou al nemulţumirii; şi anume nu a unei nemulţumiri

39. Inima noastră nu trebuie să fie de alt folos decît să simtă inima celorlalţi.
40. Îmi simt inima şi-i cunosc pe oameni.
41. Să spui în acelaşi timp simplu şi potrivit lucruri vulgare.
42. ...iar dezolant e să te gîndeşti că, fie chiar izbutită perfect, aceasta nu poate fi decît acceptabil, fără să fie vreodată frumos, din cauza fondului însuşi.
43. Lipsa unei baze teologice.

momentane şi trecătoare, ci a uneia cronice, care domină complet o întreagă existenţă, cea a Emmei Bovary. E adevărat că mai tîrziu urmează diferite evenimente, chiar şi poveşti de dragoste, dar nimeni nu va putea vedea în scena de la masă numai un fragment de expoziţiune dintr-o poveste de dragoste şi nu va fi tentat să numească *Madame Bovary* un roman de dragoste. Romanul este prezentarea unei întregi existenţe umane fără ieşire şi fragmentul nostru reprezintă o parte dintr-însa, care conţine în acelaşi timp întregul. Nimic deosebit nu se întîmplă în această scenă, nici puţin înainte de ea nu s-a întîmplat nimic deosebit. E un moment oarecare al unui ceas care se repetă cu regularitate, ceasul cînd soţul şi soţia stau la masă împreună. Cei doi nu se ceartă, nu distingem nici un conflict cît de cît palpabil. Emma e deznădăjduită, dar deznădejdea nu e determinată de vreo catastrofă anumită; n-a pierdut nimic concret, nu doreşte nimic concret. E adevărat că ea are multe dorinţe, dar acestea sînt cu totul vagi: eleganţă, iubire, o viaţă variată; o asemenea disperare neconcretă a existat probabil întotdeauna, dar nimeni nu s-a gîndit să o ia în serios într-o operă literară; asemenea tragic lipsit de formă, dacă putem să-l numim tragic, determinat de propria condiţie în ansamblul ei, a putut fi surprins literar abia prin romantism; probabil că Flaubert e cel care l-a prezentat întîia oară în cazul unor oameni de formaţie spirituală inferioară şi proveniţi dintr-o pătură socială mai joasă; în mod cert el este primul care înţelege atmosfera statică a acestei condiţii psihice. Nu se întîmplă nimic, dar nimicul a devenit ceva greu, sumbru, ameninţător. Cum redă situaţia am văzut; autorul ordonează lingvistic impresiile confuze de nemulţumire trezite în Emma de aspectul odăii, al mîncărurilor, al bărbatului, cu o densă claritate. Şi în rest nu narează decît rareori fapte ce împing repede acţiunea înainte; printre tot felul de tablouri care transformă nimicul cotidianului indiferent în staticul apăsător al repulsiei, al anostului, al falselor speranţe, al decepţiilor paralizante şi al anxietăţilor jalnice, se strecoară un destin omenesc cenuşiu şi comun care se tîrăşte încetul cu încetul spre sfîrşitul său.

Şi situaţia aceasta cuprinde în ea însăşi interpretarea. Cei doi stau împreună la masă; bărbatul nu bănuieşte nimic din starea ei sufletească; atît de puţin îi leagă unul de altul, încît nu ajung nici măcar la o ceartă, la o explicaţie, la un conflict deschis. Fiecare este atît de prins în propria-i lume, ea în deznădejdea şi visele ei nedesluşite, el în stupida mulţumire de sine, încît amîndoi sînt complet singuri; n-au nimic comun, dar nici ceva propriu, pentru care să merite să fie singuri. Căci fiecare în parte e cufundat într-o lume falsă şi absurdă, care nu poate fi pusă de acord cu realitatea situaţiei sale, încît fiecare pierde posibilităţile vieţii ce i se oferă. Ceea ce se întîmplă cu aceşti doi oameni este valabil pentru aproape toate personajele din

roman; fiecare din numeroşii oameni mediocri care se mişcă în cuprinsul său îşi are lumea sa proprie, lumea prostiei mediocre şi stupide, o lume formată din iluzii, obişnuinţe, instincte şi locuri comune; fiecare e singur, nici unul nu poate înţelege pe celălalt, nici unul nu poate face pe celălalt să înţeleagă; nu există o lume comună a oamenilor, deoarece aceasta ar putea lua naştere numai dacă mulţi ar găsi calea spre propria lor realitate autentică, destinată fiecăruia în parte, care ar deveni atunci şi realitatea veritabilă comună tuturor. Este adevărat că oamenii se întîlnesc pentru afaceri şi distracţii, dar întîlnirea nu are un sens de comunitate; ea devine falsă, ridicolă, penibilă şi e plină de neînţelegere, vanitate, minciună şi ură prosteasca. Flaubert nu ne spune însă niciodată care ar fi lumea adevărată, lumea celor „înţelepţi"; în cartea sa, lumea e compusă numai din prostia ce pierde din vedere adevărata realitate, care nici nu poate fi descoperită; şi totuşi ea există; există în limba scriitorului care demască prostia prin simpla relatare; limba are deci un criteriu pentru prostie şi prin aceasta ia parte şi la realitatea celor „înţelepţi", care altfel nu apare în această carte niciodată.

Şi Emma Bovary, personajul principal al romanului, este complet cufundată în realitatea falsă, în acea *bêtise humaine*, întocmai ca „eroul" celuilalt roman realist al lui Flaubert, Frédéric Moreau din *Éducation sentimentale*. Cum se încadrează modul flaubertian de a prezenta asemenea personaje în categoriile tradiţionale de „tragic" şi „comic"? Fără îndoială, existenţa Emmei e surprinsă în toată profunzimea ei; fără îndoială, categoriile intermediare preexistente, ca de pildă „înduioşătorul", sau „satiricul", sau „didacticul", nu pot fi aplicate aici şi adeseori cititorul e impresionat de destinul ei într-un fel care seamănă foarte mult cu mila tragică. Totuşi, Emma nu este un adevărat erou tragic. Modul în care limba dezvăluie aici stupiditatea, lipsa de maturitate şi neorînduiala vieţii ei, caracterul mizerabil al acestei vieţi în care se împotmoleşte (*toute l'amertume de l'existence lui semblait servie sur son assiette*) exclude ideea unui tragic autentic şi autorul şi cititorul nu se pot identifica niciodată în aceeaşi măsură cu ea cum se identifică cu eroul tragic; Emma e mereu cercetată, apreciată, condamnată împreună cu întreaga lume în care este prinsă. Dar ea nu este nici comică; în nici un caz; pentru aceasta e mult prea profund înţeleasă din complicaţia ei fatală; deşi Flaubert nu face deloc „psihologie comprehensivă", ci lasă să vorbească pur şi simplu stările de fapt. El a găsit faţă de realitatea vieţii contemporane o atitudine care diferă complet de atitudinile şi nivelurile stilistice anterioare, chiar şi de ale lui Stendhal şi Balzac, ba tocmai de ale acestora. Am putea-o numi foarte simplu „seriozitate obiectivă". Sună ciudat ca denumire a stilului unei opere de artă literară. Seriozitate obiectivă care încearcă să pătrundă pînă în profunzimea pasiunilor şi complicaţiilor unei

vieţi omeneşti, fără a se emoţiona, sau cel puţin fără a trăda această emoţie ; o atitudine pe care ne aşteptăm să o întîlnim mai degrabă la un preot, un pedagog sau un psiholog decît la un artist. Dar aceştia vor să aibă rezultate practice directe, ceea ce nu-l preocupă pe Flaubert. Prin atitudinea sa – *pas de cris, pas de convulsion, rien que la fixité d'un regard pensif*[45] – el vrea să oblige limba să redea adevărul în legătură cu obiectele supuse observaţiei sale : *le style étant à lui tout seul une manière absolue de voir les choses*[46] (*Corr.*, II, 346). În orice caz, se realizează astfel în ultimă instanţă şi o intenţie pedagogică, de critică la adresa timpului ; nu trebuie să ne sfiim a spune acest lucru, chiar dacă Flaubert insistă asupra faptului că el e artist şi nimic altceva decît artist. Cu cît ne ocupăm mai mult de Flaubert, cu atît ne devine mai limpede cîtă înţelegere pentru problematica şi caracterul precar al culturii burgheze din secolul al XIX-lea se manifestă în operele sale realiste ; şi multe pasaje importante ale corespondenţei confirmă aceasta. Demonizarea evenimentelor sociale, pe care o găsim la Balzac, lipseşte bineînţeles cu totul ; viaţa nu mai spumegă şi nu mai clocoteşte, ci curge vîscoasă şi inertă. Specificul evenimentelor contemporan-cotidiene nu consta pentru Flaubert în acţiuni şi pasiuni răscolitoare, nici în oameni şi puteri demonice, ci în zăbava într-o statică extinsă, a cărei mişcare superficială nu este decît agitaţie goală, pe cînd dedesubt are loc o altă mişcare, aproape nesimţită, dar generală şi permanentă, încît substratul politic, economic şi social pare relativ stabil şi totuşi supraîncărcat cu tensiune. Nici un eveniment nu pare s-o modifice cîtuşi de puţin ; dar în concreteţea duratei, pe care Flaubert ştie să ne-o sugereze atît în evenimentul izolat (ca în exemplul nostru), cît şi în ansamblul tabloului epocii, se arată ceva ca o ameninţare ascunsă : o epocă ce cu stupida ei lipsă de ieşire pare încărcată cu dinamită.

Prin nivelul stilistic al seriozităţii obiective şi principiale din care lucrurile vorbesc singure, orînduindu-se singure în faţa cititorului în funcţie de valoarea lor ca tragice sau comice, ba în majoritatea cazurilor şi de la sine pe ambele planuri valorice, Flaubert a depăşit violenţa şi nesiguranţa romantică în tratarea subiectelor contemporane ; evident, concepţia sa artistică păstrează ceva din pozitivismul mai vechi, deşi ocazional el se exprimă foarte aspru cu privire la Comte. Pe baza acestei obiectivităţi au fost posibile alte dezvoltări despre care vom vorbi în capitolele ce urmează. De altfel, puţini dintre urmaşi au înţeles cu aceeaşi claritate şi responsabilitate misiunea de a prezenta realitatea contemporană ; bineînţeles că au existat printre urmaşi spirite mai libere, mai spontane, mai bogate decît el.

44. Fără strigăte, fără convulsii, doar cu fixitatea privirii gînditoare.
45. Stilul fiind prin sine însuşi o manieră absolută de a vedea lucrurile.

Tratarea serioasă a realităţii cotidiene, ridicarea unor mai mari grupuri umane cu nivel social inferior la rangul de subiect al unei prezentări problematic-existenţiale pe de o parte, încadrarea personajelor cotidiene comune şi a faptelor în fluxul general al istoriei contemporane, fundalul agitat istoric pe de altă parte – iată, după părerea noastră, bazele realismului modern, şi e natural ca forma largă şi elastică a prozei romaneşti să se fi impus tot mai mult pentru o redare atît de complexă. Dacă nu greşim, Franţa a adus în secolul al XIX-lea cea mai însemnată contribuţie la naşterea şi dezvoltarea realismului modern. Situaţia Germaniei am arătat-o deja la sfîrşitul capitolului anterior. În Anglia, evoluţia a fost ca principiu aceeaşi ca şi în Franţa, dar s-a petrecut mai liniştit şi mai treptat, fără prăpastia adîncă dintre 1780 şi 1830; ea începe mult mai devreme şi păstrează mult mai mult timp, pînă departe în epoca victoriană, forme şi concepţii tradiţionale. Chiar şi în arta lui Fielding (*Tom Jones* a apărut în 1749) există mult mai mult realism energic al vieţii contemporane luate în întregimea ei decît în romanele franceze ale aceleiaşi perioade; nici mişcarea fundalului istoric-contemporan nu lipseşte cu desăvîrşire; dar totul e conceput mai degrabă moralist, la distanţă de seriozitatea problematică şi existenţială; pe de altă parte, nici la Dickens, ale cărui opere au început să apară în deceniul al patrulea al secolului al XIX-lea, nu se resimte aproape nimic din fundalul politic-social, în ciuda puternicului sentiment social şi sugestivei densităţi a *milieu*-urilor sale; pe cînd Thackeray, care încadrează foarte concret evenimentele din *Vanity Fair* (1847-1849) în istoria epocii (anii de dinainte şi după Waterloo), păstrează în genere fără multe modificări concepţia moralistă, semisatirică şi semisentimentală, care s-a transmis din secolul al XVIII-lea. Trebuie să renunţăm din păcate să vorbim chiar şi în liniile cele mai generale despre naşterea realismului rus modern (*Suflete moarte* a lui Gogol a apărut în 1842, povestirea *Mantaua* încă în 1835); lucrul este imposibil pentru scopul urmărit de noi, dacă nu putem citi operele în original. Ne vom mulţumi să amintim influenţa pe care a exercitat-o mai tîrziu.

XIX

Germinie Lacerteux

În anul 1864, fraţii Edmond şi Jules de Goncourt au publicat romanul *Germinie Lacerteux*, care descrie complicaţiile sexuale şi decăderea treptată a unei servitoare. Ei au însoţit romanul de următoarea prefaţă:

Il nous faut demander pardon au public de lui donner ce livre, et l'avertir de ce qu'il trouvera.

Le public aime les romans faux : ce roman est un roman vrai.

Il aime les livres qui font semblant d'aller dans le monde : ce livre vient de la rue.

Il aime les petites œuvres polissonnes, les mémoires de filles, les confessions d'alcôves, les saletés érotiques, le scandale qui se retrousse dans une image aux devantures des libraires : ce qu'il va lire est sévère et pur. Qu'il ne s'attende point à la photographie décolletée du Plaisir : l'étude qui suit est la clinique de l'amour.

Le public aime encore les lectures anodines et consolantes, les aventures qui finissent bien, les imaginations qui ne dérangent ni sa digestion ni sa sérénité : ce livre, avec sa triste et violente distraction, est fait pour contrarier ses habitudes et nuire à son hygiène.

Pourquoi donc l'avons-nous écrit ? Est-ce simplement pour choquer le public et scandaliser ses goûts ?

Non.

Vivant au XIXe siècle, dans un temps du suffrage universel, de démocratie, de libéralisme, nous nous sommes demandé si ce qu'on appelle „les basses classes" n'avait pas droit au Roman ; si ce monde sous un monde, le peuple, devait rester sous le coup de l'interdit littéraire et des dédains d'auteurs, qui ont fait jusqu'ici le silence sur l'âme et le cœur qu'il peut avoir. Nous nous sommes demandé s'il y avait encore pour l'écrivain et pour le lecteur, en ces années d'égalité où nous sommes, des classes indignes, des malheurs trop bas, des drames trop mal embouchés, des catastrophes d'une terreur trop peu noble. Il nous est venu la curiosité de savoir si cette forme conventionnelle d'une littérature oubliée et d'une societé disparue, la Tragédie, était définitivement morte ; si dans un pays sans caste et sans aristocratie

légale, les misères des petits et des pauvres parleraient à l'intérêt, à l'émotion, à la pitié, aussi haut que les misères des grands et des riches ; si, en un mot, les larmes qu'on pleure en bas, pourraient faire pleurer comme celles qu'on pleure en haut.

Ces pensées nous avaient fait oser l'humble roman de Sœur Philomène, en 1861 ; elles nous font publier aujourd'hui Germinie Lacerteux.

Maintenant, que ce livre soit calomnié : peu lui importe. Aujourd'hui que le Roman s'élargit et grandit, qu'il commence à être la grande forme sérieuse, passionnée, vivante de l'étude littéraire et de l'enquête sociale, qu'il devient, par l'annalyse et par la recherche psychologique, l'Histoire morale contemporaine ; aujourd'hui que le Roman s'est imposé les études et les devoirs de la science, il peut en revendiquer les libertés et les franchises. Et qu'il cherche l'Art et la Vérité : qu'il montre des misères bonnes à ne pas laisser oublier aux heureux de Paris ; qu'il fasse voir aux gens du monde ce que les dames de charité ont le courage de voir, ce que les Reines autrefois faisaient toucher de l'œil à leurs enfants dans les hospices : la souffrance humaine, présente et tout vive, qui apprend la charité ; que le Roman ait cette religion que le siècle passé appelait de ce large et vaste nom : Humanité ; – il lui suffit de cette conscience : son droit est là[1].

---

1. Trebuie să cerem scuze publicului oferindu-i această carte şi să-l avertizăm privitor la ceea ce va afla într-însa.
Publicul iubeşte romanele false ; acest roman e un roman adevărat.
El iubeşte cărţile care au aerul că se petrec în lumea bună : cartea aceasta vine de pe stradă.
El iubeşte micile lucrări licenţioase, memoriile femeilor uşoare, confesiunile de alcov, murdăriile erotice, scandalul care se dezgoleşte în imaginile aşezate în vitrinele librarilor ; ceea ce va citi acum e sever şi pur. Să nu se aştepte să vadă fotografia decoltată a plăcerii : studiul care urmează e clinica amorului.
Publicul mai gustă şi lecturile anodine şi consolante, aventurile care se termină bine, închipuirile care nu-i deranjează nici digestia, nici seninătatea : cartea aceasta, oferind o distracţie tristă şi violentă, e menită să contrarieze obiceiurile lui şi să dăuneze igienei sale.
Dar atunci de ce l-am scris ? Numai pentru a şoca publicul şi a-i scandaliza gusturile ?
Nu.
Trăind în secolul al XIX-lea, într-o epocă a votului universal, a democraţiei, a liberalismului, ne-am întrebat dacă ceea ce numim „clasele de jos" nu avea drept la roman ; dacă această lume sub o lume, poporul, trebuia să rămînă sub interdicţia literară şi disprețul autorilor, care au trecut pînă acum sub tăcere sufletul şi inima pe care-l poate avea acesta. Ne-am întrebat dacă mai existau încă pentru scriitor şi cititor, în aceşti ani de egalitate în care ne aflăm, clase nedemne,

Despre violenta polemică împotriva publicului cu care începe prefaţa vom vorbi mai tîrziu; deocamdată ne vom ocupa de programul artistic exprimat în alineatele următoare (începînd cu cuvintele *Vivant au XIXe siècle*). El corespunde exact cu ceea ce înţelegem aici prin amestec de stiluri şi se bazează pe considerente politico-sociologice. Trăim, spun fraţii Goncourt, într-o epocă a dreptului de vot universal, a democraţiei şi liberalismului (merită să remarcăm faptul că nu erau neapărat adepţi ai acestor instituţii şi fenomene); nu este drept deci să excludem de la o tratare serioasă în literatură aşa-numitele clase de jos ale populaţiei, poporul, după cum se face încă şi acum, şi să menţinem în literatură un aristocratism al subiectelor care nu mai corespunde ideilor noastre despre structura societăţii; trebuie să recunoaştem că nu există nici o formă de nenorocire care să fie prea de rînd pentru prezentarea literară. Că romanul e forma cea mai potrivită pentru o asemenea prezentare, apare ca de la sine înţeles prin cuvintele *avoir droit au Roman*; într-o frază de mai jos – *il nous est venu la curiosité...* – se arată că adevăratul roman realist a preluat succesiunea tragediei clasice; iar ultimul alineat conţine un retoric şi entuziast rezumat al funcţiei acestei forme artistice în lumea modernă, rezumat ce cuprinde un motiv deosebit: caracterul ştiinţific al romanului; acest motiv se face simţit chiar la Balzac, dar devine mult mai energic şi programatic aici. Extinderea şi importanţa romanului au crescut, el este forma serioasă, pasională, vie a studiului literar

---

nenorociri prea înjositoare, drame prea grosolane, catastrofe ce înspăimîntă într-un chip prea puţin nobil. Am avut curiozitatea de a afla dacă această formă convenţională a unei literaturi uitate şi a unei societăţi dispărute, tragedia, a murit definitiv, dacă într-o ţară fără caste şi fără aristocraţie legală, nenorocirile celor mici şi sărmani pot stîrni interesul, emoţia, mila, tot atît de mult ca şi nenorocirile celor mari şi bogaţi; într-un cuvînt, dacă lacrimile vărsate de cei de jos pot provoca plînsul ca şi cele vărsate de cei de sus.

Aceste gînduri ne-au dat imboldul să scriem modestul roman al Sorei Filomena, în 1861; ele ne fac să publicăm acum *Germinie Lacerteux*.

Acum, cartea n-are decît să fie calomniată. Astăzi, cînd romanul se extinde şi creşte, cînd începe să fie marea formă serioasă, pasionată, vie, a studiului literar şi a anchetei sociale, cînd devine, prin analiză şi prin cercetare psihologică, istoria morală contemporană; astăzi, cînd romanul şi-a impus studiul şi datoriile ştiinţifice, el poate să revendice libertăţile şi sinceritătile ştiinţei. Şi fie că el caută arta şi adevărul, fie că arată mizeriile ce nu trebuiesc uitate de cei fericiţi din Paris sau că dezvăluie oamenilor de lume ceea ce doamnele care fac binefaceri au curajul să vadă, ceea ce reginele altădată puneau sub ochii copiilor lor în aziluri: suferinţa umană, prezentă şi mereu vie, care învaţă dragostea; dacă romanul are această religie pe care secolul trecut o desemna prin cuvîntul cuprinzător şi vast de omenire – conştiinţa aceasta îi e de ajuns: aici e dreptul său.

şi a cercetării sociale (să se remarce cuvîntul *étude* şi mai ales *enquête*); prin analizele şi cercetările sale psihologice, el devine *Histoire morale contemporaine*; romanul şi-a asumat metodele şi obligaţiile ştiinţei şi poate prin urmare să pretindă şi drepturile şi libertăţile ei. Dreptul de a trata la modul serios orice subiect, chiar şi pe cel mai de rînd, amestecul extrem al stilurilor fundamentîndu-se aici concomitent cu argumente politico-sociale şi ştiinţifice; activitatea romancierului e comparată cu activitatea ştiinţifică, vizate fiind aici fără îndoială metodele biologico-experimentale; ne găsim sub influenţa entuziasmului pentru ştiinţă din primele decenii ale pozitivismului în care toţi cei ce activau pe tărîm spiritual, în măsura în care căutau în mod conştient metode noi şi conţinuturi corespunzătoare epocii lor, se străduiau să-şi însuşească procedeele experimentale. În această privinţă, fraţii Goncourt stau în primele rînduri; e oarecum chemarea lor să stea în primele rînduri. Sfîrşitul prefeţei aduce, ce-i drept, o întorsătură mai puţin modernă, cotitura spre moral, caritativ şi umanitar. Apar cu această ocazie o serie de motive foarte diferite în ceea ce priveşte originea lor; aluzia la *les heureux de Paris* şi *les gens du monde* care ar trebui să se gîndească la mizeria semenilor lor face parte din socialismul sentimental de la mijlocul secolului; reginele de odinioară care ajutau pe bolnavi arătîndu-i copiilor ne amintesc de Evul Mediu creştin; iar la sfîrşit apare religia umanităţii din iluminism: acest final retoric are un caracter foarte eclectic şi cam arbitrar.

Oricum am aprecia însă motivele izolate ale acestei prefeţe şi în genere modul în care fraţii Goncourt pledează pentru cauza lor, ei aveau fără îndoială dreptate şi procesul a fost de mult decis în favoarea lor. La primii mari realişti ai secolului, la Stendhal, Balzac şi chiar la Flaubert, păturile mai de jos ale poporului, adică poporul propriu-zis, nu apar aproape deloc; şi chiar şi acolo unde apar nu sînt privite în propria lor viaţă, ci de la înălţime; chiar şi la Flaubert (al cărui *Cœur simple* a apărut abia la un deceniu după *Germinie Lacerteux*, încît în momentul scrierii prefeţei noastre nu exista aproape nimic altceva decît scena distribuirii premiilor la *Comices agricoles*, din *Madame Bovary*) e vorba de cele mai multe ori de personalul de serviciu sau de figuri secundare. Dar pătrunderea amestecului realist al stilurilor pe care l-au realizat Stendhal şi Balzac nu s-a putut opri în faţa stării a patra; el a trebuit să urmeze evoluţia politică şi socială; realismul a trebuit să cuprindă întreaga realitate a civilizaţiei contemporane, în care burghezia domina încă, dar în care masele începeau să se adune deja în mod ameninţător, devenind tot mai conştiente de propria lor funcţie şi putere. Poporul de jos, sub toate aspectele sale, trebuia să fie cuprins ca subiect în

realismul serios: fraţii Goncourt aveau dreptate şi au continuat să aibă dreptate; dezvoltarea artei realiste o dovedeşte.

Primii reprezentanţi ai drepturilor stării a patra, atît din punct de vedere politic, cît şi literar, nu fac însă parte din aceasta, ci din burghezie; lucru valabil şi pentru fraţii Goncourt, care erau de altfel străini de socialismul politic; aparţineau marii burghezii cvasi-aristocratice nu numai prin naştere, ci şi prin atitudine şi mod de viaţă, prin concepţii, preocupări şi instincte. În afară de aceasta aveau o mare sensibilitate, dedicîndu-şi viaţa descoperirii de impresii artistice; au fost literaţi estetici, eclectici, în mai mare măsură şi mai exclusiv decît oricare alţii. Este surprinzător să-i găsim campioni ai stării a patra, fie şi numai ai stării a patra ca subiect literar. Ce i-a legat pe ei de oamenii din starea a patra, ce ştiau ei despre viaţa lor, despre problemele şi sentimentele lor? Şi oare într-adevăr numai sentimentul dreptăţii sociale şi estetice i-a determinat să îndrăznească în acest experiment? Nu este greu să răspundem la aceste întrebări; răspunsul poate fi luat chiar şi numai din bibliografia fraţilor Goncourt. Ei au scris o serie de romane care se bazează aproape toate pe propria lor experienţă şi observaţie; în ele apar, pe lîngă mediul poporului de jos, şi alte medii, marea burghezie, lumea interlopă a marilor oraşe, diferite cercuri de artişti; şi totdeauna subiectele sînt ciudate, neobişnuite, adeseori patologice; în afară de aceasta, ei au scris şi cărţi care tratează despre călătorii, despre artişti contemporani, despre femei şi despre arta secolului al XVIII-lea sau arta japoneză; să mai adăugăm oglinda vieţii lor, *Jurnalul*. Din această bibliografie se desprinde criteriul lor în selectarea subiectelor: ei erau colecţionari şi prezentatori ai impresiilor senzoriale, impresii care aveau valoarea raritătii sau noutăţii; misiunea lor era de a descoperi sau redescoperi experienţe estetice, mai ales morbid-estetice, care puteau satisface un gust pretenţios, plictisit de tot ce e obişnuit. Iată din ce punct de vedere i-a atras poporul de jos ca subiect artistic; Edmond de Goncourt a exprimat excelent acest lucru într-o însemnare din *Jurnal*, la data de 3 decembrie 1871:

Mais pourquoi... choisir ces milieux ? Parce que c'est dans le bas que dans l'effacement d'une civilisation se conserve le caractère des choses, des personnes, de la langue, de tout... Pourquoi encore ? peut-être parce que je suis un littérateur bien né, et que le peuple, la canaille, si vous voulez, a pour moi l'attrait de populations inconnues, et non découvertes, quelque chose de l'exotique que les voyageurs vont chercher... [2]

2. Dar de ce... să alegi aceste medii? Deoarece, într-o civilizaţie ce se stinge, în străfunduri se conservă caracterul lucrurilor, al persoanelor, al limbii, a orice...

Ei au putut înţelege poporul atîta vreme cît au fost conduşi de acest impuls ; mai departe însă nu ; şi cu aceasta se exclude de la început întreaga lui funcţiune esenţială, munca sa, locul ocupat în cadrul societăţii moderne, mişcările politice, sociale, morale care trăiesc într-însul şi vizează viitorul. Chiar şi faptul că în *Germinie Lacerteux* este iarăşi vorba de o servitoare, deci de o anexă a burgheziei, arată că misiunea de a cuprinde starea a patra în prezentarea artistică serioasă nu a fost într-adevăr înţeleasă şi încercată. Ceea ce i-a fascinat în acest subiect era cu totul altceva, şi anume farmecul senzual al urîtului, respingătorului şi patologicului. Bineînţeles, în această privinţă ei nu sînt originali, nu sînt primii, căci *Les Fleurs du mal* ale lui Baudelaire apăruseră deja în 1857 ; ei au fost totuşi primii care au introdus asemenea motive în roman, şi acesta era farmecul exercitat asupra lor de ciudatele aventuri erotice ale unei bătrîne servitoare ; căci este vorba de o istorie adevărată, pe care au aflat-o după moartea femeii şi din care au construit romanul lor. Introducerea poporului de jos în roman se lega la ei (şi nu numai la ei) în mod neaşteptat de necesitatea de a prezenta urîtul, respingătorul şi patologicul ; o necesitate care depăşea cu mult necesarul, tipicul şi reprezentativul obiectiv. Găsim în aceasta un protest radical şi neînduplecat împotriva formelor decăzute – dar care dominau încă gustul mediu al publicului – ale stilului înalt, idealizant şi poleitor, indiferent dacă era de origine clasică sau romantică ; împotriva ideii că literatura (şi arta în general) constituie o tihnă comodă şi liniştitoare ; o schimbare radicală în interpretarea acelui *prodesse et delectare* care este scopul ei. Şi cu aceasta ajungem la partea întîi a prefeţei, la polemica împotriva publicului.

Ea este uluitoare. Poate nu pentru noi, cei din 1945, care am auzit de atunci multe lucruri asemănătoare şi chiar mai grave de la scriitori ; dar dacă ne gîndim la epoci anterioare, ea înseamnă o insultă grozavă faţă de cel căruia i se adresează opera, un fapt deconcertant. Scriitorul e un producător, publicul e clientul său ; putem formula raportul şi într-altfel, dacă-l privim din alt unghi de vedere ; putem considera pe scriitor şi ca pedagog, ghid, ca o voce reprezentativă şi uneori profetică ; dar pe lîngă aceasta, şi chiar în primul rînd, formularea economică a raportului este îndreptăţită, şi fraţii Goncourt au recunoscut acest lucru ; deşi nu erau strict reduşi la veniturile lor scriitoriceşti, deoarece posedau avere, ei aveau totuşi cel mai viu interes ca operele lor să aibă succes şi să se vîndă. Cum poate producătorul să-şi

---

Şi de ce încă ? poate pentru că eu sînt un om de litere dintr-o familie bună, iar poporul, lepădaţii de soartă, dacă vreţi, exercită asupra mea atracţia populaţiilor necunoscute şi nedescoperite, acel nu ştiu ce exotic pe care merg să-l caute călătorii...

insulte atît de aspru clientul! În veacurile cînd scriitorul era dependent de un mecenat princiar sau de o minoritate aristocratică, un asemenea ton ar fi fost cu totul imposibil. În deceniul al şaptelea al secolului trecut şi faţă de un public anonim, neprecis delimitat, scriitorul putea să îndrăznească aşa ceva. E limpede că în asemenea ocazie el conta pe scandalul pe care trebuia să-l producă o astfel de prefaţă; căci cea mai mare primejdie ce ameninţa opera sa nu erau rezistenţa, critica răuvoitoare, ba nici măcar măsurile de suprimare din partea autorităţilor – toate acestea puteau provoca supărare, tergiversare, neplăceri personale, dar nu erau invincibile şi favorizau de multe ori publicitatea operei respective –, cea mai mare primejdie care ameninţa o operă de artă era indiferenţa.

Fraţii Goncourt reproşează publicului gustul său pervertit, corupt şi preferinţa pentru ceea ce este fals, stupid-elegant, lubric, lectura amuzantă, comodă şi liniştitoare, unde toate sfîrşesc cu bine şi cititorul nu trebuie să se frămînte cu adevărat; ei învinuiesc cu alte cuvinte publicul că preferă ceea ce noi numim literatură proastă (*Kitsch*). În loc de aceasta, fraţii Goncourt oferă un roman adevărat, care îşi ia subiectul de pe stradă, al cărui conţinut serios şi sincer prezintă patologia iubirii, care deranjează obiceiurile publicului şi dăunează igienei sale. Totul are un ton iritat. E clar că scriitorii sînt de mult conştienţi de faptul că gustul lor este foarte departe de cel al publicului mediu; că ei sînt convinşi că au dreptate; că încearcă cu toate mijloacele să scoată publicul din siguranţa şi comoditatea sa; şi că, amărîţi un pic, nu prea mai cred într-un mare succes al străduinţelor lor.

Polemica din această prefaţă e un simptom; ea e caracteristică pentru relaţia stabilită în timpul secolului al XIX-lea între public şi aproape toţi poeţii, scriitorii şi chiar şi pictorii, sculptorii şi muzicienii mai importanţi; nu numai în Franţa, acolo însă mai devreme şi într-o formă mai acută. Se poate constata, cu puţine excepţii, că artiştii de seamă de la sfîrşitul secolului al XIX-lea s-au izbit de neînţelegerea, adversitatea sau indiferenţa publicului; ei ajung să fie unanim apreciaţi abia după lupte puternice şi îndelungate, unii doar după moarte, mulţi în timpul vieţii, dar numai în cadrul unei mici comunităţi. Invers, putem face, iarăşi numai cu puţine excepţii, constatarea că în secolul al XIX-lea, mai ales în a doua jumătate, şi încă la începutul secolului al XX-lea, acei artişti care au ajuns uşor şi repede la o unanimă apreciere n-au prezentat o importanţă reală şi de durată. Pe baza acestei experienţe s-a format la mulţi critici şi artişti convingerea că lucrurile trebuie să se întîmple cu necesitate aşa; tocmai originalitatea unei noi opere importante face ca publicul, încă neobişnuit cu forma ei de exprimare, să se simtă la început derutat şi neliniştit, trebuind să se obişnuiască treptat cu noua formă. Totuşi, în epocile anterioare, fenomenul nu s-a manifestat niciodată

atît de general şi cu atîta violenţă; e adevărat că aprecierea marilor artişti a fost adeseori diminuată din cauza unor împrejurări nefericite sau a invidiei, e adevărat apoi că ei au fost adeseori puşi pe aceeaşi treaptă cu rivali care astăzi ni se par cu totul nedemni de această alăturare; dar faptul că în ciuda premiselor favorabile unei largi răspîndiri s-a dat aproape pretutindeni preferinţă mediocrităţii faţă de ceea ce era important, faptul că aproape toţi artiştii însemnaţi au simţit, în funcţie de temperamentul lor individual, înverşunare sau dispreţ faţă de publicul mijlociu sau pur şi simplu l-au ignorat: aceasta constituie o trăsătură specifică ultimului secol. Situaţia începe să se contureze încă din vremea romantismului, devenind cu timpul tot mai gravă; spre sfîrşitul secolului au apărut cîţiva poeţi mari, al căror fel de a fi şi a căror atitudine au dat să se înţeleagă că renunţă de la bun început la orice răspîndire şi apreciere mai generală.

Prima explicaţie o găsim în lărgirea uriaşă şi continuă a publicului cititor de la începutul secolului, însoţită de o alterare a gustului; spiritul, eleganţa simţirii, cultivarea formei de viaţă şi de expresie au decăzut; chiar şi Stendhal se plînge de această decădere, după cum am remarcat mai sus. Scăderea nivelului a fost accelerată şi prin comercializarea necesităţilor uriaşe de lectură, de către proprietarii de edituri şi ziare, dintre care majoritatea (nu toţi) au ales calea cea mai uşoară pentru cîştig, calea minimei rezistenţe, oferind deci publicului ceea ce cerea el, ba uneori chiar lucruri mai rele decît ar fi cerut din proprie iniţiativă. Dın cine era însă alcătuit publicul cititor? În cea mai mare parte din burghezia citadină considerabil sporită, care în urma răspîndirii educaţiei putea să citească şi dorea să citească; şi anume acel *bourgeois*, acea fiinţă a cărei prostie, lene de a gîndi, înfumurare, falsitate şi laşitate a fost mereu ţintuită la stîlpul infamiei începînd cu epoca romantică. Putem semna pur şi simplu această sentinţă? Nu este oare vorba de aceiaşi *bourgeois* care au întreprins munca uriaşă şi îndrăzneaţa aventură a civilizaţiei economice, ştiinţifice şi tehnice din secolul al XIX-lea şi din mijlocul cărora s-au ridicat şi conducătorii mişcărilor revoluţionare ce şi-au dat pentru prima dată seama de crizele, primejdiile şi focarele de corupţie din acea civilizaţie? Chiar şi burghezul mediocru din secolul al XIX-lea participa la uriaşul avînt al vieţii şi muncii din epoca aceasta, ducînd zi de zi o viaţă mult mai agitată şi mai obositoare decît elitele leneşe în viaţa lor cotidiană, aproape deloc chinuite de surmenaj şi criză de timp, ce reprezentau publicul literar în *ancien régime*. Siguranţa sa fizică şi averea sa erau mai bine apărate decît în epocile anterioare şi el avea incomparabil mai multe posibilităţi de a se ridica; dar cîştigul şi efortul de a-şi păstra proprietatea, folosirea posibilităţilor de ridicare, adaptarea la împrejurările care se schimbau repede, toate acestea în mijlocul luptei

înverşunate a concurenţei, îi solicitau atît de mult şi neîntrerupt forţele şi nervii, cum nu se întîmplase niciodată în epocile anterioare. Din paginile pline de fantezie, dar străbătute de înţelegerea realităţii, scrise de Balzac la începutul romanului *La Fille aux yeux d'or* cu privire la oamenii din Paris, ne putem da seama cît de istovitoare a fost viaţa pariziană chiar la începutul perioadei regalităţii burgheze. Să nu ne mirăm că aceşti oameni aşteptau şi pretindeau literaturii, şi artei în genere, relaxare, odihnă, cel mult o stare de euforie la care se poate ajunge fără efort; şi că (pentru a întrebuinţa cuvîntul expresiv al fraţilor Goncourt) se opuneau acelei *triste et violente distraction* pe care voiau să le-o impună majoritatea scriitorilor de seamă.

La toate acestea se mai adaugă ceva. Influenţa religiei a fost zdruncinată în Franţa mai profund decît în alte părţi; instituţiile politice se schimbau mereu şi nu ofereau un sprijin interior; marile idei ale iluminismului şi ale revoluţiei se tociseră surprinzător de repede şi deveniseră fraze; ca rezultat al lor rămăsese o puternică luptă a egoismelor care trecea drept justificată, întrucît munca liberă era considerată condiţia naturală a bunăstării şi a progresului general care se reglementa de la sine. Dar autonomia legilor economice nu funcţiona în aşa fel ca dorinţa de dreptate să fie satisfăcută; succesul sau insuccesul indivizilor sau păturilor întregi nu era decis numai de inteligenţă şi sîrguinţă, ci de condiţiile de plecare, de relaţiile personale, de noroc şi nu rareori de o robustă lipsă de scrupule. E adevărat că niciodată n-a existat dreptate în lume; dar acum nu mai era într-adevăr cu putinţă să interpretezi şi să accepţi nedreptatea ca voinţă divină, cum se făcuse mai de mult. S-a născut foarte curînd o puternică nemulţumire morală; dar avîntul mişcării economice era prea puternic pentru ca simple încercări morale de frînare să o fi putut împiedica; dorinţa de expansiune economică şi nemulţumirea morală coexistau. Încetul cu încetul au început să se contureze şi adevăratele primejdii care ameninţau dezvoltarea economică şi structura societăţii burgheze – lupta marilor puteri pentru stăpînirea pieţelor şi ameninţarea stării a patra care se organiza; începea să se pregătească uriaşa criză, a cărei izbucnire am trăit-o şi o resimţim încă. Puţini erau în secolul al XIX-lea cei care înţelegeau just şi sintetic adevăratele focare de primejdii; poate cel mai puţin oamenii de stat, care în majoritatea cazurilor erau stăpîniţi încă de idei, dorinţe şi metode care făceau imposibilă înţelegerea situaţiei economice şi a problemelor umane elementare.

Am arătat aici cît se poate de scurt aceste împrejurări, care în ultimul timp au fost clar recunoscute şi adeseori prezentate, spre a ne forma o bază în aprecierea funcţiei pe care şi-a creat-o arta literară în cadrul civilizaţiei burgheze, şi în primul rînd al celei franceze, în secolul al XIX-lea. A avut ea oare interes şi înţelegere pentru problemele majore de care noi ne putem

da seama retrospectiv, a simţit o datorie faţă de ele? În cazul principalilor reprezentanţi ai romantismului, ca Victor Hugo şi Balzac, trebuie să răspundem afirmativ; ei au depăşit tendinţele romantice de fugă din faţa realităţii (vezi mai sus, p. 517), căci această fugă de realitate nu corespundea temperamentului lor puternic, şi este demn de admirat instinctul diagnostic al lui Balzac faţă de timpul său. Dar situaţia se schimbă chiar în generaţia următoare, ale cărei opere încep să apară în deceniul al şaselea. Ia naştere imaginea şi idealul unei arte literare care se ţine departe de aspectele practice ale timpului, care evită orice orientare morală, politică sau tangenţă practică cu viaţa şi a cărei unică misiune este realizarea exigenţelor stilistice; acestea cer ca subiectele, fie ele fenomene exterioare, fie plăsmuiri ale sensibilităţii ori fanteziei scriitorului, să fie evidenţiate cu forţă, plastic, într-o formă nouă, încă neuzată, care dezvăluie specificul autorului. Conform acestei concepţii, care neagă de altfel orice ierarhie a subiectelor, valoarea artei, adică a expresiei desăvîrşite şi originale, e luată în mod absolut şi orice participare la luptele ideologice condamnată; ceea ce părea să ducă cu necesitate la clişeu şi la fraze gata făcute; dacă ne referim la cele două noţiuni provenite din tradiţia antică *prodesse et delectare*, utilitatea poeziei era în întregime negată, fiindcă ei se gîndeau de îndată la folosul practic sau la didacticismul sec; e ridicol, citim într-una din însemnările de jurnal ale fraţilor Goncourt, din 8 februarie 1866, *de demander à une œuvre d'art qu'elle serve à quelque chose*[3]. Nu e chiar modestia lui Malherbe care ar fi spus, chipurile, că un bun poet nu este mai folositor decît un bun popicar, ci literatura şi arta în genere au devenit valoarea absolută, un obiect cultic, o religie; se acorda astfel plăcerii, deşi la început era o desfătare senzuală a expresiei, un rang mai înalt, încît cuvîntul „plăcere", *delectatio*, părea să nu mai corespundă; expresia părea discreditată, fiindcă definea ceva prea trivial, care putea fi comod realizat.

Concepţia expusă aici, care se conturează deja la cîţiva din romanticii tîrzii, a dominat generaţia născută în jurul anului 1820 – Leconte de Lisle, Baudelaire, Flaubert, fraţii Goncourt –, ea a dominat încă şi mai tîrziu, în a doua jumătate a secolului, deşi prezintă chiar de la început multe variante la diferiţii ei adepţi, parcurgînd toate gradaţiile, de la colecţionarea estetic-hedonistă de impresii pînă la autochinuirea destructivă a celui ce se dăruie impresiilor şi formulării lor artistice. Sursele acestei concepţii trebuie căutate în dezgustul resimţit chiar de către scriitorii cei mai eminenţi faţă de civilizaţia şi societatea contemporană care îi obliga să întoarcă privirile de la orice problematică a timpului, cu atît mai mult cu cît se combina cu

3. De a cere unei opere de artă să folosească la ceva.

descumpănirea provocată de faptul că şi ei erau indisolubil legaţi de societatea burgheză. Prin naştere şi cultură făceau parte dintr-însa; se bucurau de siguranţa şi libertatea expresiei pe care şi-o cucerise această societate; găseau numai în sînul ei grupul, poate mic, de cititori şi admiratori; găseau într-însa şi plăcerea aproape nelimitată de a explora şi experimenta, care furniza tuturor direcţiilor literare, chiar şi celei mai ciudate şi mai greşite, mecenaţi şi editori. Opoziţia atît de des subliniată dintre „artist" şi „burghez" să nu ne facă să credem că literatura şi arta secolului al XIX-lea a avut alt sol nutritiv decît burghezia. Nici nu exista altul. Într-adevăr, starea a patra a ajuns abia în cursul acestui secol, încetul cu încetul, la conştiinţa politico-economică; nu putem găsi încă într-însa nici o urmă de autonomie estetică; necesităţile ei estetice erau mic-burgheze. În această dilemă între repulsie instinctivă şi seducţie, avînd însă totodată la dispoziţie o libertate aproape anarhică a opiniei, a alegerii subiectelor, a desfăşurării specificului propriu în ceea ce priveşte formele de viaţă şi de exprimare, acei scriitori care erau prea mîndri şi prea originali pentru a furniza o marfă de larg consum, universal cerută şi uşor de desfăcut, au fost împinşi într-o izolare aproape silită în domeniul stilisticului şi esteticului pur şi s-au îndepărtat de orice intervenţie practică a operelor lor în problematica timpului.

Pe acest făgaş a ajuns şi realismul promovînd amestecul stilurilor, lucru ce se vede mai clar atunci cînd, precum în romanul *Germinie Lacerteux*, autorul pretinde a avea intenţii sociale, legate de problematica timpului. Dacă analizăm cu atenţie conţinutul, descoperim că nu este vorba de un impuls social, ci de unul estetic; şi nu de un subiect care vizează miezul structurii sociale, ci de un fenomen izolat de la periferia acesteia. Pe fraţii Goncourt îi interesa farmecul estetic al urîtului şi patologicului. Nu înseamnă că negăm prin aceasta cîtuşi de puţin valoarea experimentului curajos întreprins de ei atunci cînd au scris şi publicat *Germinie Lacerteux*; exemplul lor a contribuit să inspire şi să încurajeze pe alţi scriitori, care nu s-au împotmolit la nivelul esteticului pur; este surprinzător, dar incontestabil faptul că includerea stării a patra în realismul serios a fost hotărîtor încurajată de cei care, în goana lor după noi impresii estetice, au descoperit farmecul urîtului şi al patologicului; la Zola sau la naturaliştii germani de la finele secolului această legătură este şi mai clară.

Şi Flaubert, care era aproape de aceeaşi vîrstă cu Edmond de Goncourt, face parte dintre aceia care s-au izolat în domeniul esteticului; ba poate el a împins cel mai departe renunţarea ascetică la viaţa proprie, în măsura în care nu slujea direct sau indirect stilului. În capitolul anterior am încercat să redăm concepţia sa artistică, asemănătoare unei teorii a scufundării mistice, şi am încercat de asemenea să arătăm cum tocmai Flaubert a pătruns în

existenţa lucrurilor prin consecvenţa şi profunzimea neînduplecată a străduinţelor sale, încît problematica timpului transpare, cu toate că autorul nu ia atitudine faţă de ea. A izbutit acest lucru în cele mai bune perioade ale sale; mai tîrziu însă n-a mai izbutit. Izolarea în domeniul estetic şi considerarea realităţii exclusiv ca obiect al redării literare n-au mai dat rezultate de-a lungul carierei lui şi la fel s-a întîmplat cu cei mai mulţi dintre contemporanii săi ce împărtăşeau aceleaşi concepţii. Comparînd lumea lui Stendhal sau chiar lumea lui Balzac cu cea a lui Flaubert sau a fraţilor Goncourt, aceasta din urmă pare ciudat de restrînsă şi meschină, în ciuda abundenţei de impresii. Vrednică de admirat, în asemenea documente precum *Corespondenţa* lui Flaubert şi *Jurnalul* fraţilor Goncourt, e puritatea şi integritatea moralei artistice, bogăţia de impresii absorbite, rafinamentul simţurilor; dar pentru că citim azi cu alţi ochi decît cu douăzeci sau treizeci de ani înainte, simţim în aceste cărţi ceva îngust şi apăsat. Ele sînt pline de realitate şi spirit, dar sărace în umor şi calm interior. Caracterul exclusiv literar, chiar dacă se situează pe culmile înţelegerii artistice şi în mijlocul celei mai mari bogăţii de impresii, îngustează judecata, sărăceşte viaţa şi denaturează uneori privirea aruncată asupra fenomenelor; şi în timp ce scriitorii se îndepărtează cu dispreţ de viaţa politică şi economică, apreciind viaţa numai şi numai ca subiect literar, ţinîndu-se cu aroganţă şi amărăciune la distanţă de marile probleme practice pentru a-şi cuceri în fiecare zi din nou, adeseori cu mult efort, izolarea estetică necesară muncii lor – practicul îi invadează totuşi în mii de forme meschine: apar conflicte cu editorii şi criticii, se naşte ura împotriva publicului pe care vor să-l cucerească, în timp ce baza unei comunităţi de gîndire şi simţire lipseşte; uneori se ivesc şi grijile băneşti; şi aproape fără încetare surescitarea nervoasă şi teama de boală. Deoarece aceşti scriitori duc însă în linii mari viaţa unor burghezi înstăriţi, locuiesc comod, mănîncă bucate alese şi au parte de toate plăcerile unei senzualităţi superioare; deoarece existenţa lor nu e niciodată amenințată de mari zguduiri şi primejdii, ia naştere, în ciuda spiritului şi a integrităţii artistice, un cadru ciudat de meschin, cel al marelui burghez maniacal, egocentric preocupat de confortul său estetic, nervos, chinuit de hărţuieli; doar că în acest caz mania poartă numele de „literatură".

Émile Zola e cu douăzeci de ani mai tînăr decît generaţia lui Flaubert şi a fraţilor Goncourt; e legat de ei, e influenţat şi condus de ei, are multe trăsături comune cu ei; nici el nu pare să fi fost lipsit de neurastenie, dar e mai sărac prin naştere, prin tradiţie familială, sentimentele sale sînt mai puţin rafinate; Zola se desprinde puternic din grupul realiştilor estetici. Vom recurge iarăşi la un text spre a demonstra cît mai exact acest lucru. Am ales un pasaj din *Germinal* (1888), romanul care descrie viaţa dintr-un

district minier din nordul Franţei ; pasajul formează sfîrşitul capitolului 2 din partea a treia. Sîntem la o chermesă, seara, într-o duminică de iulie ; muncitorii au colindat toată după-masa dintr-o cîrciumă într-alta, au băut, au jucat popice, au asistat la tot felul de spectacole ; ziua se încheie cu un bal, *le bal du Bon-Joyeux*, în localul văduvei Désir, o femeie grasă, în vîrstă de cincizeci de ani, dar încă plină de viaţă. Balul, unde vin în cele din urmă şi femeile mai în vîrstă cu copilaşii lor, durează deja de cîteva ore.

Jusqu'à dix heures, on resta. Des femmes arrivaient toujours, pour rejoindre et emmener leurs hommes ; des bandes d'enfants suivaient à la queue ; et les mères ne se gênaient plus, sortaient des mamelles longues et blondes comme des sacs d'avoine, barbouillaient de lait les poupons joufflus ; tandis que les petits qui marchaient déjà gorgés de bière, et à quatre pattes sous les tables, se soulageaient sans honte. C'était une mer montante de bière les tonnes de la veuve Désir éventrées, la bière arrondissant les panses, coulant de partout, du nez, des yeux et d'ailleurs. On gonflait si fort, dans les tas, que chacun avait une épaule ou un genou qui entrait chez le voisin, tous égayés, épanouis de se sentir ainsi les coudes. Un rire continu tenait les bouches ouvertes, fendues jusqu'aux oreilles. Il faisait une chaleur de four, on cuisait, on se mettait à l'aise, la chair dehors, dorée dans l'épaisse fumée des pipes ; et le seul inconvénient était de se déranger, une fille se levait de temps à autre, allait au fond, près de la pompe, se troussait, puis revenait. Sous les guirlandes de papier peint, les danseurs ne se voyaient plus, tellement ils suaient ; ce qui encourageait les galibots à culbuter les hercheuses, au hasard des coups de reins. Mais lorsqu'une gaillarde tombait avec un homme par dessus elle, le piston couvrait leur chute de sa sonnerie enragée, le branle des pieds les roulait, comme si le bal se fût éboulé sur eux.

Quelqu'un, en passant, avertit Pierron que sa fille Lydie dormait à la porte, en travers du trottoir. Elle avait bu sa part de la bouteille volée, elle était soûle, et il dut l'emporter à son cou, pendant que Jeanlin et Bébert, plus solides, le suivaient de loin, trouvant ça très farce. Ce fut le signal du départ, des familles sortirent du Bon-Joyeux, les Maheu et les Levaque se décidèrent à retourner au coron. A ce moment, le père Bonnemort et le vieux Mouque quittaient aussi Montsou, du même pas de somnambules, entêtés dans le silence de leurs souvenirs. Et l'on rentra tous ensemble, on traversa une dernière fois la ducasse, les poêles de friture qui se figeaient, les estaminets d'où les dernières chopes coulaient en ruisseaux, jusqu'au milieu de la route. L'orage menaçait toujours, des rires montèrent, dès qu'on eut quitté les maisons éclairées, pour se perdre dans la campagne noire. Un

souffle ardent sortait des blés mûrs, il dut se faire beaucoup d'enfants, cette nuit-là. On arriva débandé au coron. Ni les Levaque ni les Maheu ne soupèrent avec appétit, et ceux-ci dormaient en achevant leur bouilli du matin.

Étienne avait emmené Chaval boire encore chez Rasseneur.

– „J'en suis ! " dit Chaval, quand le camarade lui eut expliqué l'affaire de la caisse de prévoyance. „Tape là-dedans, tu es un bon ! "

Un commencement d'ivresse faisait flamber les yeux d'Étienne. Il cria : – Oui, soyons d'accord... Vois-tu, moi, pour la justice je donnerais tout, la boisson et les filles. Il n'y a qu'une chose qui me chauffe le cœur, c'est l'idée que nous allons balayer les bourgeois.[4]

---

4. Zăboviră pînă la ceasurile zece. Soseau întruna femei, ca să-şi întîlnească şi să-şi ia acasă bărbaţii ; în coadă, le urma droaia de copii ; iar mamele, fără a se simţi cît de cît stingherite, scoteau prelungile lor ţîţe gălbejite, aidoma desagilor de ovăz, ca să-şi îndoape cu lapte pruncii bucălaţi, în vreme ce ţîncii, destul de mari ca să poată merge, umflaţi de bere şi de-a buşilea pe sub mese, se slobozeau fără ruşine. Erau valurile crescînde ale unui ocean de bere, poloboacele destupate ale văduvei Désir umflînd burduhanele şi curgînd de pretutindeni, din nas, din ochi şi de prin alte părţi. Se umflau atît de tare, încît, înghesuiţi cum erau, fiecare avea cîte un umăr sau vreun genunchi îndesat în trupul vecinului, cu toţii înveseliţi şi bucuroşi de a se simţi ghemuiţi astfel unul într-altul. Rîdeau întruna, de li se lungea gura pînă la urechi. Era o dogoare de cuptor încins, astfel încît se dezbrăcau, rămînînd cu cărnurile despuiate, rumenite într-o fumăraie de puteai s-o tai cu cuţitul ; şi nu aveau decît o singură neplăcere ; că erau deranjaţi ; cîte o fată se scula din cînd în cînd, se ducea în fund, în apropierea pompei de apă unde-şi ridica poalele, şi apoi se întorcea. Sub ghirlandele de hîrtie colorată, dănţuitorii erau atît de năduşiţi, încît nu se mai vedeau unul pe altul, ceea ce dădea curaj ucenicilor să culce la pămînt încărcătoarele de vagonete, la întîmplare, printr-o opintire a coapselor. Dar cînd vreo fetişcană cădea cu vreun bărbat peste ea, ţipetele turbate ale pistonului acopereau zgomotul căderii, ţopăirea picioarelor îi rostogolea, de parcă toată sala balului s-ar fi prăbuşit asupră-le. Cineva, în treacăt, îi aduse la cunoştinţă lui Pierron că fiică-sa, Lydie, adormise în faţa uşii, de-a curmezişul trotuarului. Îşi băuse porţia din sticla furată, era beată turtă, şi taică-su trebui s-o ducă în braţe, în vreme de Jeanlin şi Bébert, mai zdraveni, îi urmau de departe, găsind întîmplarea de mare haz. Fu semnalul de plecare. Familiile începură să iasă din cîrciuma Bon-Joyeux ; cei ai lui Maheu şi Levaque luară hotărîrea de a se reîntoarce în colonie. În acea clipă, taica Bonnemort şi bătrînul Mouque părăseau şi ei Montsou-ul, făcînd aceiaşi paşi de lunatici, închişi în tăcerea aducerilor-aminte. Şi se întorceau cu toţii împreună, mai străbătînd o dată bîlciul, cu năclăitele-i plite de prăjit, cu cafenele dinăuntrul cărora dîrele de bere, ale celor din urmă halbe, se prelingeau pînă în mijlocul drumului. Cerul era încă prevestitor de vijelie ; valuri de rîsete îi însoţeau pe cei ce, părăsind localurile luminate, se afundau în întunecimea cîmpiilor.

Fragmentul face parte din cele care la prima apariţie a operelor lui Zola, în ultimele trei decenii ale secolului trecut, au provocat scîrbă, groază, dar şi admiraţia unei însemnate minorităţi; multe din romanele sale au ajuns la mari tiraje în scurt timp după publicarea lor, şi a început o mişcare puternică pro şi contra îndreptăţirii unei asemenea arte. Cine nu ştie nimic despre toate acestea şi n-ar citi din Zola decît primul alineat al textului reprodus aici, ar putea să creadă o clipă că e vorba de o formă literară a acelui naturalism brutal cunoscut încă din pictura flamandă şi mai ales olandeză a secolului al XVII-lea; că nu e decît o orgie de băutură şi dans în păturile de jos ale poporului, după cum putem găsi sau ne putem imagina la Rubens sau Jordaens, la Brouwer sau la Ostade. E adevărat că aici nu beau şi dansează ţărani, ci muncitori industriali; şi există apoi o deosebire de efect, în măsura în care amănuntele extrem de dure provoacă în momentul în care sînt pronunţate sau citite un efect mai puternic şi mai penibil decît în mijlocul unui tablou; dar acestea nu sînt deosebiri esenţiale. Am mai putea adăuga faptul că Zola a pus evident un accent puternic mai ales pe caracterul pur senzual în „pictura literară" a unei orgii a vulgului, că talentul său trădează vădit în acest alineat trăsături inspirate din pictură, de pildă în zugrăvirea cărnii (*...les mères ...sortaient des mamelles longues et blondes comme des sacs d'avoine...*; şi mai tîrziu *...la chair dehors, dorée dans l'epaisse fumée des pipes*); şi berea care curge, aburii transpiraţiei, gurile larg deschise şi rînjinde se transformă în impresii optice; mai avem efecte acustice şi alte efecte senzuale; pe scurt, am putea crede o clipă că în faţa noastră se desfăşoară doar o întîmplare truculentă din domeniul stilului umil, un chef ordinar, deşănţat. Mai ales sfîrşitul alineatului, trompetele furioase şi dansul sălbatic care acoperă şi înghit cu zgomotul lor căderea unei perechi, conferă nota grotesc-orgiastică, de farsă.

Dar contemporanii lui Zola nu s-ar fi agitat atît numai din cauza aceasta; printre adversarii săi care s-au revoltat împotriva caracterului scîrbos, mur-

---

O boare caldă sufla din grîul copt, pasămite puzderie de plozi se plămădeau în toiul acelei nopţi. Pe drumul spre colonie pîlcurile se răzleţiră. Nici familia lui Levaque, nici aceea a lui Maheu nu mai mîncară cu poftă, iar toţi ai lui Maheu aţipiră la cele din urmă înghiţituri ale rasolului rămas de la prînz.

Étienne îl luase pe Chaval ca să mai bea cu el în cîrciuma lui Rasseneur.

– Mă înscriu şi eu, spuse Chaval, după ce prietenul lui îi dădu toate lămuririle în legătură cu înfiinţarea fondului de rezervă. Bate laba, eşti un om de ispravă!

Un început de beţie făcea să scapere ochii lui Étienne. Strigă:

– Da, să fim înţeleşi... Să ştii că, în ce mă priveşte, pentru dreptate eu dau totul, şi băutura, şi femeile. Un singur gînd îmi încălzeşte inima, gîndul că într-o zi îi vom mătura pe stăpîni.

dar, obscen al artei lui, existau desigur mulţi care priveau cu indiferenţă sau chiar cu plăcere realismul grotesc sau comic al epocilor anterioare, chiar şi cele mai brutale şi imorale prezentări ale sale. Ceea ce i-a agitat era mai degrabă faptul că Zola nu-şi prezenta cîtuşi de puţin arta sa ca ţinînd de „stilul umil" sau comic; aproape fiecare rînd al lui trăda că totul e luat foarte serios şi foarte moral; că totul nu era o distracţie sau un joc artistic, ci adevăratul tablou al societăţii contemporane, aşa cum o vedea el, Zola; şi aşa cum era invitat prin aceste opere şi publicul să o vadă.

Lucrul acesta ar fi destul de greu de sesizat din primul alineat al textului nostru; am putea cădea oarecum pe gînduri din cauza obiectivităţii aproape protocolare a expunerii care, în ciuda vivacităţii senzuale, are ceva sec, prea conturat şi aproape crud; un autor care urmăreşte să obţină doar un efect comic sau grotesc nu scrie aşa. Prima propoziţie: *Jusqu'à dix heures, on resta* – ar fi de neconceput în grotescul unei orgii a vulgului. De ce să se anticipeze sfîrşitul orgiei? Dacă scriitorul ar fi urmărit efecte pur comice sau groteşti, ele ar fi contrazise de acest pasaj, care mai degrabă te dezmeticeşte. Şi de ce aşa devreme? Ce fel de orgie e aceasta care se termină atît de repede? Minerii trebuie să se scoale lunea de dimineaţă, unii chiar la ora patru... Şi după întîia nedumerire urmează altele. Orgia, chiar şi la oamenii cei mai de rînd, înseamnă belşug. Există şi aici, dar un belşug sărac şi dezolant: numai bere. Totul ne arată cît de deplorabile şi jalnice sînt bucuriile acestor oameni.

Adevărata intenţia a textului se conturează mai clar în alineatul al doilea, care descrie plecarea şi întoarcerea acasă. Fiica minerului Pierron, Lydie, e găsită dormind, beată turtă, pe strada din faţa localului. Lydie e o fetiţă de doisprezece ani care a hoinărit cu Jeanlin şi Bébert, băieţi de aceeaşi vîrstă, din vecini. Toţi trei lucrează deja ca salahori şi sînt copii depravaţi prematur, mai ales vicleanul şi răul Jeanlin. De data asta a îndemnat pe ceilalţi doi să fure o sticlă cu bere dintr-una din tarabele chermesei; au băut-o împreună, dar pentru fetiţă porţia a fost prea mare; ea este dusă acum de tatăl ei acasă şi cei doi băieţi o urmează de la oarecare distanţă, *trouvant cela très farce...* Între timp ce pregătesc de plecare şi familiile vecine Maheu şi Levaque, mai pleacă doi foşti mineri, Bennemort şi Mouque, care au petrecut ca de obicei ziua împreună. Deşi n-au probabil nici şaizeci de ani, sînt deja ultimii din generaţia lor, prăpădiţi şi îndobitociţi, şi nu mai pot fi întrebuinţaţi decît la caii întreprinderii; timpul liber şi-l petrec totdeauna împreună, aproape fără a scoate un cuvînt. Aşa străbat petrecerea care e pe sfîrşite, îndreptîndu-se spre colonia unde locuiesc cu toţii. De îndată ce trec de şirul de case luminate şi începe cîmpul liber, o atmosferă încărcată pluteşte în aer:

mulţi copii sînt concepuţi în noaptea asta. În cele din urmă ajung la cocioabele lor, unde înfulecă resturile prînzului, puse la o parte pentru seară.

Între timp, doi tineri s-au abătut la o altă cîrciumă. În general ei nu sînt în relaţii prea bune, din pricina unei fete, dar azi trebuie să discute ceva important. Étienne vrea să-l cîştige pe Chaval pentru planul său de a înfiinţa un fond comun de ajutorare, ca astfel muncitorii să nu rămînă complet lipsiţi de mijloace în cazul unei greve. Chaval e de acord. Înfierbîntaţi de speranţele lor revoluţionare şi de alcool, ei uită de duşmănia lor (fireşte, nu pentru multă vreme) şi sînt solidari în ura lor contra burghezilor.

Bucurii jalnice şi brutale; depravare prematură şi uzare rapidă a materialului uman; sălbăticirea vieţii sexuale şi, în raport cu condiţiile de viaţă, prea mulţi copii, deoarece actul sexual este unica plăcere gratuită; pe lîngă aceasta, la cei mai energici şi inteligenţi, ură revoluţionară care tinde să izbucnească: iată motivele textului. Ele sînt redate crud, fără sfială în faţa cuvintelor celor mai agreste şi a întîmplării celei mai dezgustătoare. Arta stilului a renunţat cu totul la efectele plăcute în sensul tradiţional; ea serveşte adevărul trist, apăsător, dezolant. Dar acest adevăr e în acelaşi timp un apel la acţiune în sensul unei reforme sociale. Nu mai este vorba, ca la fraţii Goncourt încă, de farmecul senzual al urîtului; ci, fără îndoială, de însăşi problema socială a timpului, de lupta dintre capitalul industrial şi clasa muncitoare; principiul *l'art pour l'art* a fost depăşit. Se poate afirma că şi Zola a resimţit şi exploatat sugestia senzuală a urîtului şi dezgustătorului; i se poate reproşa faptul că fantezia sa puţin cam grosolană şi violentă l-a dus la exagerări, la simplificări brutale, la o psihologie prea materialistă. Dar toate acestea nu sînt hotărîtoare; Zola a tratat serios amestecul stilurilor, a depăşit realismul pur estetic al generaţiei precedente, fiind unul dintre foarte puţinii scriitori ai secolului care şi-au creat opera pornind de la marile probleme ale epocii; în această privinţă numai Balzac se poate compara cu el, dar Balzac a scris într-o vreme cînd multe aspecte nu se dezvoltaseră încă sau nu puteau fi încă recunoscute, aspecte pe care Zola le-a recunoscut. Dacă Zola a exagerat, el a exagerat totuşi în acea direcţie care era importantă, şi dacă avea o preferinţă pentru urît, el i-a dat sensul cel mai constructiv. *Germinal* rămîne şi astăzi, după mai bine de o jumătate de veac, în ale cărui ultime decenii destinul a luat forme la care Zola nici n-ar fi visat, o carte îngrozitoare; dar n-a pierdut nici astăzi nimic din importanţa, ba chiar din actualitatea sa. Există în acest roman pasaje care merită să devină clasice, care ar trebui trecute în cărţile de citire, deoarece zugrăvesc cu simplitate şi claritate exemplară situaţia stării a patra şi trezirea ei în stadiul incipient de la finele secolului. Mă gîndesc de pildă la discuţia ce are loc într-o seară la minerul Maheu, în capitolul 3 din partea

a treia. Se vorbeşte mai întîi de spaţiul de locuit mult prea redus din cocioabele coloniei, cu dezavantajele pentru sănătate şi moralitate, şi apoi discuţia continuă după cum urmează:

„Dame!" répondait Maheu, „si l'on avait plus d'argent, on aurait plus d'aise... Tout de même, c'est bien vrai que ça ne vaut rien pour personne, de vivre les uns sur les autres. Ça finit toujours par des hommes soûls et par des filles pleines."

Et la famille partait de là, chacun disait son mot, pendant que le pétrole de la lampe viciait l'air de la salle, déjà empuantie d'oignon frit. Non, sûrement, la vie n'était pas drôle. On travaillait en vraies brutes à un travail qui était la punition des galériens autrefois, on y laissait sa peau plus souvent qu'à son tour, tout ça pour ne pas même avoir de la viande sur sa table, le soir. Sans doute, on avait sa pâtée quand même, on mangeait, mais si peu, juste de quoi souffrir sans crever, écrasé de dettes, poursuivi comme si l'on volait son pain. Quand arrivait le dimanche on dormait de fatigue. Le seuls plaisirs, c'était de se soûler ou de faire un enfant à sa femme; encore la bière vous engraissait trop le ventre, et l'enfant, plus tard, se foutait de vous. Non, non, ça n'avait rien de drôle.

Alors, la Maheude s'en mêlait.

„L'embêtant, voyez-vous, c'est lorsqu'on se dit que ça ne peut pas changer... Quand on est jeune, on s'imagine que le bonheur viendra, on espère des choses; et puis, la misère recommence toujours, on reste enfermé là-dedans... Moi, je ne veux du mal à personne, mais il y a des fois où cette injustice me révolte."

Un silence se faisait, tous soufflaient un instant, dans la malaise vague de cet horizon fermé. Seul le père Bonnemort, s'il était là, ouvrait des yeux supris, car de son temps on ne se tracassait pas de la sorte: on naissait dans le charbon, on tapait à la veine, sans en demander davantage; tandis que, maintenant, il passait un air qui donnait de l'ambition aux charbonniers.

„Faut cracher sur rien, murmurait-il. Une bonne chope est une bonne chope... Les chefs, c'est souvent de la canaille; mais il y aura toujours des chefs, pas vrai? Inutile de se casser la tête à réfléchir là-dessus."

Du coup, Étienne s'animait. Comment! la réflexion serait défendue à l'ouvrier! Eh! justement, les choses changeraient bientôt, parce que l'ouvrier réfléchissait à cette heure...[5]

5. – Ei, Doamne! răspundea Maheu, de-ar fi mai mulţi bani, ne-am simţi mai la larg... E foarte adevărat totuşi că pentru nimeni nu e bună viaţa asta de-a valma. În felul ăsta, bărbaţii ajung în cele din urmă beţivi, iar fetele borţoase.

Şi aceasta nu e o discuţie anumită, ci doar un exemplu, una din numeroasele discuţii care se iscă în sînul familiei Maheu, în fiecare seară, sub influenţa chiriaşului lor Étienne Lantier – de aceea scriitorul şi întrebuinţează imperfectul. Trecerea încetul cu încetul de la supunerea automată a conştiinţei propriei situaţii, naşterea speranţelor şi planurilor, diferitele atitudini ale generaţiilor, apoi aspectul sumbru-sărăcăcios şi aerul rău din cameră, oamenii îngrămădiţi unul peste altul, conciziunea simplă a cuvintelor care se formează: toate acestea la un loc dau o imagine exemplară a muncitorimii de la începuturile mişcării socialiste şi nimeni nu va mai contesta în ziua de astăzi că subiectul are o semnificaţie istorică mondială. Ce nivel stilistic trebuie atribuit unui astfel de text? Fără îndoială, ţine de caracterul marii tragedii istorice, un amestec de umil şi sublim, în care

---

Discuţia începea astfel de aici şi apoi fiecare îşi spunea părerea, în vreme de petrolul din lampă vicia aerul încăperii, duhnind şi aşa de mirosul de ceapă prăjită. Nu, fireşte, viaţa nu era deloc veselă. Se trudeau, într-adevăr, ca vitele, într-o muncă ce altădată era osînda ocnaşilor, îşi lăsau acolo ciolanele mai grabnic decît ar fi aşteptat să le sune ceasul, şi toate acestea ca nici măcar să n-aibă seara o îmbucătură de carne. Fireşte, îşi avea fiecare terciul său şi mîncau totuşi, însă atît de puţin, doar cît să se chinuiască fără să crape, înglodaţi în datorii, hăituiţi din urmă, ca şi cum şi-ar fi hoţit pîinea cea de toate zilele. Cînd venea duminica dormeau, frînţi de oboseală. Altă plăcere decît să se îmbete sau să mai toarne nevestei un plod nu cunoşteau; decît că şi berea le umfla prea tare burţile, iar plodul cînd se făcea mare îşi bătea joc de ei. Nu, nu, viaţa asta toată n-avea nici un haz.

Atunci se amesteca în vorbă şi mama Maheu:

– Vedeţi, cel mai rău e cînd îţi dai seama că-i degeaba, că lucrurile aşa rămîn... Cînd eşti tînăr îţi închipui că într-o zi tot va veni norocul, nădăjduieşti în fel de fel de lucruri; şi apoi mizeria nu te slăbeşte o clipă, rămîi zăvorît în ea... În ce mă priveşte, nu vreau răul nimănui, dar uneori nedreptatea asta mă revoltă.

Un răstimp se aşternea tăcerea, răsuflau o clipă, sub apăsarea nedesluşită a acestui orizont închis. Doar taica Bonnemort, dacă se nimerea să fie şi el pe-acolo, deschidea ochii mari, căci pe vremea lui oamenii nu-şi spărgeau capul cu asemenea lucruri: te năşteai în cărbune şi izbeai cu tîrnăcopul în vînă fără să-ţi mai pui fel de fel de întrebări, în vreme ce acum, sufla un vînt care stîrnea ambiţia în sufletul minerilor.

– Pe nimic nu trebuie să scuipi. O halbă bună, ce mai calea-valea, e tot o halbă bună... Şefii, da, sînt printre ei bicisnici cu duiumul; dar cît o fi lumea, şefi tot vor fi, nu-i aşa? Geaba-ţi usuci capul gîndind la de-alde astea.

Pe dată, Étienne se însufleţea. Cum adică, lucrătorului îi e interzis să gîndească? Ehei! chiar de aceea lucrurile se vor schimba în curînd pentru că la această oră muncitorul gîndeşte...

ultimul predomină datorită conţinutului. Fraze ca cele ale lui Maheu (*si l'on avait plus d'argent, on aurait plus d'aise* sau *Ça finit toujours par des hommes soûls et par des filles pleines*), fără să mai vorbim de cele ale soţiei sale, au intrat în stilul înalt; un drum lung de la Boileau, care nu-şi putea imagina poporul decît strîmbîndu-se în mod grotesc, în cea mai abjectă farsă. Zola ştie cum gîndesc şi cum vorbesc aceşti oameni. El cunoaşte de asemenea în amănunt tehnica mineritului, cunoaşte psihologia diferitelor pături muncitoreşti şi administrative, modul cum funcţionează conducerea centrală, lupta dintre grupurile capitaliste, colaborarea dintre interesele capitaliste şi guvern, armata. Dar el nu s-a mulţumit să scrie doar romane despre muncitorii industriali; el a vrut să îmbrăţişeze, întocmai ca Balzac, dar mult mai metodic şi mai precis, întreaga viaţă a epocii (cel de-al doilea imperiu): poporul din Paris, ţăranii, teatrul, magazinele, bursa şi multe altele. În toate domeniile a devenit un specialist, pătrunzînd peste tot în structura socială şi tehnică; în ciclul *Rougon-Macquart* se concentrează o cantitate inimaginabilă de inteligenţă şi muncă. Astăzi sîntem suprasaturaţi de asemenea impresii, căci Zola a găsit numeroşi urmaşi, şi scene ca cea din casa Maheu împănează orice reportaj modern. Dar Zola a fost primul şi opera sa e plină de tablouri asemănătoare şi de aceeaşi putere. A mai văzut oare altcineva înaintea lui, cu astfel de ochi, o casă de raport, precum în capitolul 2 din *L'Assommoir*? Puţin probabil; şi Zola nici nu descrie un tablou văzut din perspectiva lui, ci redă impresia unei spălătorese tinere, care locuieşte de puţină vreme în Paris şi care aşteaptă în faţa intrării; iată pagini care mi se par de asemenea clasice. Greşelile concepţiei antropologice a lui Zola şi limitele geniului său sînt clare; dar ele nu impietează asupra însemnătăţii sale artistice, morale şi în primul rînd istorice şi aş spune că figura sa va creşte pe măsură ce ne distanţăm de epoca sa şi de problemele ei; cu atît mai mult cu cît el a fost ultimul dintre marii realişti francezi şi reacţia „antinaturalistă" a devenit foarte puternică încă din ultimul deceniu al vieţii sale; în afară de aceasta nu exista nimeni care să se poată măsura cu el în ceea ce priveşte puterea de muncă, stăpînirea vieţii din timpul său, respiraţia şi curajul.

În surprinderea realităţii contemporane, literatura franceză din secolul al XIX-lea depăşeşte cu mult celelalte ţări europene. Despre Germania, sau mai bine zis despre ţările de limbă germană, am vorbit pe scurt într-un capitol anterior (499). Dacă luăm în considerare faptul că Jeremias Gotthelf (n. 1797) era doar cu doi ani mai în vîrstă şi Adalbert Stifter (1805) cu şase ani mai tînăr decît Balzac; că Flaubert (1821) şi Edmond de Goncourt (1822) sînt contemporani de pildă cu Freytag (1816), Storm (1817), Fontane şi Keller (ambii 1819); că povestitorii relativ cei mai importanţi care s-au

născut aproximativ în acelaşi timp cu Zola, deci în jurul lui 1840, se numesc Anzengruber şi Rosegger; atunci chiar şi numai aceste nume ne arată că în Germania viaţa însăşi era mult mai provincială, de modă veche, mult mai puţin „contemporană". Regiunile din spaţiul lingvistic german trăiau fiecare în specificul ei, în nici una dintr-însele conştiinţa vieţii moderne şi a dezvoltării în curs nu căpătase încă o formă concretă; chiar şi după 1871, această conştiinţă s-a trezit doar foarte încet sau a durat mult pînă cînd s-a manifestat puternic în prezentarea literară a realităţii contemporane. Viaţa însăşi a rămas multă vreme mai adînc înrădăcinată în individual, în specific, în tradiţionalism decît în Franţa; ea n-a oferit material pentru un realism asemenea celui francez, atît de general-raţional, apt de a analiza destinul în formare al întregii societăţi europene moderne, cum a fost realismul francez. Printre scriitorii germani care, alimentaţi aproape toţi la sursele vieţii publice franceze, au devenit critici radicali ai condiţiilor din patria lor, nu s-a găsit nici un talent realist important. Scriitorii germani de seamă care au încercat să zugrăvească realitatea contemporană aveau comună tendinţa de izolare în tradiţiile colţişorului de ţară în care erau înrădăcinaţi; şi astfel, trăsăturile poetice, romantice, în genul lui Jean Paul, sau cele tradiţionaliste, solid-burgheze, sau ambele împreună au făcut pentru multă vreme cu totul imposibil amestecul radical de stiluri, aşa cum s-a dezvoltat încă de mult în Franţa; el s-a impus abia spre sfîrşitul secolului în urma unor lupte grele. În schimb, găsim la cei mai buni dintre aceşti scriitori un atît de sincer respect al vieţii, atîta puritate în concepţia lor despre menirea omului, cum nu întîlneşti nicăieri în Franţa. Stifter de pildă, sau Keller pot oferi cititorului o încîntare mult mai pură şi mai sinceră decît Balzac, Flaubert sau Zola; şi nimic nu este mai nedrept decît o părere a lui Edmond de Goncourt din 1871 ce se găseşte în volumul al patrulea al *Jurnalului* (într-un fel, ea poate fi explicată prin amărăciunea firească a unui francez lovit greu de evenimentele războiului franco-german): el nu recunoaşte germanilor nici un umanism, pentru faptul că n-ar avea nici roman, nici dramă! Fără îndoială, tocmai operele germane cele mai reuşite din această epocă nu se bucurau de renume mondial şi nu puteau fi, prin natura lor, accesibile unui om ca Edmond de Goncourt.

Cîteva date ne pot oferi o privire generală; să începem cu deceniul al cincilea. În 1843 apare cea mai importantă tragedie realistă a epocii, *Maria Magdalena* de Hebbel; cam în acelaşi timp îşi face apariţia Stifter (primul volum din *Studien* în 1844, *Nachsommer* în 1857); şi lucrările cele mai cunoscute ale lui Gotthelf, care era ceva mai bătrîn, aparţin aceluiaşi deceniu. În cel următor apare Storm (*Immensee*, 1852), care ajunge însă mult mai tîrziu la maturitate; apoi Keller (prima ediţie a lui *Der grüne*

Heinrich 1855, *Die Leute von Seldwyla*, primul volum, 1856); Freutag (*Soll und Haben*, 1855); Raabe (*Die Chronik der Sperlingsgasse*, 1856, *Der Hungerpastor*, 1864). În deceniile din jurul întemeierii imperiului nu se arată în realismul contemporan nimic nou; se formează însă un fel de roman modern de moravuri, al cărui reprezentant preferat atunci şi pînă spre sfîrşitul secolului a fost Friedrich Spielhagen, dat cu totul uitării azi. Limbajul, conţinutul şi gustul decad în aceste decenii; numai puţini scriitori din generaţia mai veche, mai ales Keller, scriu încă o proză cu rezonanţă şi greutate. Abia după 1880 Fontane, care trecuse de vîrsta de şaizeci de ani, ajunge la deplină maturitate în prezentarea subiectelor contemporane; după părerea mea, el este mult inferior lui Gotthelf, lui Stifter sau Keller, dar arta sa inteligentă şi amabilă ne dă totuşi cea mai bună imagine pe care o avem asupra societăţii din timpul său; şi apoi, aceste romane pot fi apreciate ca o fază de trecere spre un realism mai liber, mai puţin izolat, mai universal, deşi se limitează la Berlin şi Elba orientală. În jurul anului 1890, influenţele străine pătrund de pretutindeni; în privinţa zugrăvirii realităţii contemporane, aceasta duce la naşterea unei şcoli germane naturaliste, al cărei reprezentant de frunte este dramaturgul Hauptmann. *Die Weber*, *Der Biberpelz*, *Fuhrmann Henschel* ţin încă de secolul al XIX-lea. Din noul secol face deja parte primul mare roman realist, care, deşi cu o structură întru totul specifică, corespunde prin nivelul stilistic operelor realiştilor francezi din secolul al XIX-lea: *Casa Buddenbrook* de Thomas Mann, apărut în 1901. Trebuie să subliniem că şi Hauptmann şi chiar şi Thomas Mann sînt în începuturile lor înrădăcinaţi în pămîntul ţinuturilor de baştină – munţii Sileziei inferioare, respectiv oraşul Lübeck – mai puternic decît majoritatea francezilor despre care am vorbit aici.

Nici unul din scriitorii dintre 1840 şi 1890, de la Jeremias Gotthelf pînă la Theodor Fontane, nu prezintă în formă desăvîrşită şi în ansamblu caractere principale ale realismului francez, adică ale realismului european în formare, şi anume prezentarea serioasă a realităţii sociale cotidiene, contemporane, pe fundalul mişcării istorice neîntrerupte, după cum reiese din analizele ultimelor capitole. Două personalităţi atît de diametral opuse ca Gotthelf, scriitorul practic, viguros, care conform celei mai bune tradiţii duhovniceşti nu se dă înapoi din faţa nici unei realităţi, şi tînărul, inhibatul şi întunecatul Hebbel, care a scris tragedia grea ca plumbul a tîmplarului Anton şi a fiicei sale, au o trăsătură comună: faptul că fundalul istoric al evenimentelor descrise de ei pare cu desăvîrşire imobil; gospodăriile ţăranilor din regiunea Bernei par menite a rămîne încă secole întregi în aceeaşi linişte tulburată doar de succesiunea anotimpurilor şi generaţiilor, în care se găsesc de sute de ani; şi cu totul lipsită de mişcare istorică pare şi oribil de

învechita morală mic-burgheză care înăbuşă personajele din *Maria Magdalena*. De altfel, Hebbel nu-şi lasă personajele să vorbească atît de popular ca muzicantul Miller al lui Schiller; el nu le localizează, deoarece locul acţiunii este „un mic orăşel"; limbajul – Fr.Th. Vischer a spus deja că nici o femeie burgheză şi nici un tîmplar nu vorbesc aşa – conţine, pe lîngă expresii populare, şi mult patos forţat-poetic, uneori cu efect atît de nenatural şi totuşi grozav de sugestiv ca la un Seneca transpus în mediul mic-burghez. Situaţia e asemănătoare, din punctul nostru de vedere, şi la un scriitor de cu totul altă factură, la Adalbert Stifter; şi el stilizează limba personajelor sale, într-un fel simplu, pur şi nobil, încît nu întîlneşti nici un cuvînt brutal, ba chiar cu greu unul de savoare populară; limba sa atinge comunul şi cotidianul cu o noblеţe delicată, nevinovată şi uşor timidă; strîns legat de această împrejurare este şi faptul că personajele sale trăiesc într-o lume aproape imobilă istoric; tot ceea ce pătrunde din agitaţia istoriei contemporane, din ambianţa lumii moderne, politică, afaceri, bani, activitate profesională (fie ea agricolă sau meşteşugărească) – toate acestea sînt circumscrise la el cu cuvinte simple şi nobile, extrem de generale totodată, aluzive şi precaute, ca nu cumva să pătrundă pînă la el şi la cititorii săi ceva din haosul hidos şi murdar al acestora. Mult mai politic este Gottfried Keller, şi mai modern de asemenea, dar numai în cadrul special şi limitat al Elveţiei; optimismul democratic-liberal în mijlocul căruia trăieşte, în care personalitatea are încă dreptul să-şi caute, neatinsă, liberă, drumul ei, ne apare astăzi ca un basm din vremuri străvechi. Apoi, el se menţine la un nivel mediu de seriozitate; ba putem spune chiar că cel mai puternic farmec al personalităţii sale e specifica lui seninătate fericită care izbuteşte să se amuze amical şi ironic chiar cu lucrurile cele mai bizare şi mai dezgustătoare.

Războaiele încununate de succes care au dus la întemeierea imperiului au avut deja cele mai proaste urmări asupra moralei şi artei. Puritatea nobilă, izolată de agitaţia modernă a lumii, din diferitele regiuni nu s-a mai putut afirma în viaţa literară şi publică; chiar elementele moderne care au pătruns în literatură erau nedemne de tradiţia germană, neautentice, oarbe faţă de propria lor neautenticitate şi faţă de problemele timpului. Au existat, firеşte, cîţiva scriitori care vedeau mai clar; de pildă Vischer, bătrîn acum, Jacob Burckhardt, care era însă elveţian, dar mai cu seamă Nietzsche, la care s-a manifestat întîia oară acel conflict dintre scriitor şi public, ce apare cu mult înainte în Franţa (vezi pp. 454 şi urm.). Nietzsche n-a fost însă un prezentator realist al realităţii contemporane; printre aceştia, adică printre autorii de romane sau drame, n-a existat după cît se pare între 1870 şi 1890 nici o singură personalitate nouă, importantă şi valoroasă, nici unul singur care să fi putut prezenta cu seriozitate ceva din structura vieţii contemporane; doar

la bătrînul Fontane, şi la el doar în ultimele şi cele mai frumoase romane ale sale care au apărut după 1890, se manifestă începuturile unui adevărat realism ancorat în timp. Dar ele nu ajung la deplină dezvoltare, deoarece tonul său nu depăşeşte semiseriozitatea unei cozerii amabile, în parte optimistă, în parte resemnată. Ar fi nedrept şi lipsit de loialitate să-i reproşăm acest lucru, deoarece el n-a avut niciodată pretenţia de a fi un realist principial critic pentru epoca sa, în felul cum au fost de pildă Balzac sau Zola; dimpotrivă, este marele lui merit de a fi fost singurul al cărui nume s-a impus totuşi, dacă vorbim despre generaţia sa în sensul realismului serios.

Nici în celelalte ţări din apusul şi sudul Europei realismul nu atinge în a doua jumătate a secolului forţa autonomă şi consecvenţa celui francez, nici măcar în Anglia, deşi printre romancierii englezi existau realişti însemnaţi. Evoluţia liniştită a vieţii publice din timpul epocii victoriene se oglindeşte în mişcarea mai redusă a fundalului contemporan pe care se proiectează evenimentele celor mai multe romane. Motive tradiţionale, religioase, moraliste alcătuiesc o contrapondere, încît realismul nu ia forme atît de radicale ca în Franţa. Fireşte că periodic, mai ales spre sfîrşitul secolului, influenţa franceză rămîne importantă.

În această perioadă, adică începînd cu deceniul al nouălea, ţările scandinave şi în primul rînd Rusia apar în lumina vieţii publice din Europa cu opere realiste. Printre scandinavi, personalitatea cea mai influentă este dramaturgul norvegian Henrik Ibsen. Dramele sale sociale au o tendinţă, ele se îndreaptă împotriva încremenirii, lipsei de libertate şi nesincerităţii vieţii morale din păturile superioare ale burgheziei. Deşi acţiunea lor se petrece în Norvegia şi tratează situaţii tipic norvegiene, ele au vizat totuşi, prin problemele lor, burghezia din centrul Europei în genere; magistrala sa tehnică dramatică, siguranţa cu care conduce acţiunea spre un scop determinat şi profilarea incisivă a caracterelor, mai ales a cîtorva figuri feminine, au entuziasmat publicul; influenţa sa a fost puternică, îndeosebi în Germania, unde mişcarea naturalistă din 1890 îl venera, alături de Zola, ca pe un maestru, unde cele mai bune teatre au pus admirabil în scenă dramele sale şi unde întreaga înnoire a teatrului din acea vreme se leagă de numele său. În urma schimbării complete a situaţiei sociale a burgheziei survenită după 1914 şi în genere în urma transformărilor aduse de marea criză mondială, problemele sale au pierdut din actualitate, încît putem observa acum mai limpede cît de tendenţioasă şi premeditată este uneori arta sa. Totuşi, lui îi rămîne meritul istoric de a fi dat dramei burgheze serioase un stil: misiune care apăruse încă de pe vremea acelei *comédie larmoyante* a secolului al XVIII-lea şi care a fost rezolvată cu adevărat abia de Ibsen. Neşansa lui, dar poate că în oarecare măsură şi meritul

său, este că burghezia s-a schimbat de atunci atît de mult, încît aproape nu mai poate fi recunoscută.

Mai de durată şi mai importantă este influenţa ruşilor. E adevărat că Gogol a avut o influenţă foarte mică în Europa, iar Turgheniev, care era prieten cu Flaubert şi cu Edmond de Goncourt, a primit în general mai mult decît a dat. Tolstoi şi Dostoievski încep să pătrundă în deceniul al nouălea; începînd cu anul 1887, numele lor şi discuţii în legătură cu ei apar în *Jurnalul* fraţilor Goncourt; totuşi se pare că înţelegerea pentru dînşii, mai ales pentru Dostoievski, s-a format doar treptat; traducerile germane din Dostoievski fac deja parte din secolul al XX-lea. Nu putem vorbi aici despre scriitorii ruşi în genere, despre rădăcinile şi premisele lor, despre importanţa lor în cadrul literaturii ruse; se poate vorbi doar de influenţa lor asupra modului european de a vedea şi prezenta realitatea.

Se pare că ruşii au dispus de la bun început de posibilitatea de a concepe în mod serios cotidianul; că în Rusia n-a putut cîştiga niciodată teren sigur o estetică clasicistă care să excludă principial de la tratarea serioasă o categorie literară a umilului. În acelaşi timp, dacă analizăm realismul rusesc care a ajuns la înflorire abia în secolul al XIX-lea, ba chiar abia în a doua jumătate a acestui secol, trebuie să observăm că el se bazează pe ideea creştin-patriarhală a demnităţii creaturale proprie fiecărui om, indiferent de stare socială şi situaţie; că el este deci prin bazele sale mai îndeaproape înrudit cu vechiul realism creştin decît cu cel modern-occidental. Burghezia iluministă, activă, care tinde la dominaţia economică şi spirituală şi pe care o găsim pretutindeni la baza culturii moderne în genere şi mai ales a realismului modern, pare să nu fi existat aproape deloc în Rusia; cel puţin nu o întîlnim în romane, nici chiar la Tolstoi sau Dostoievski. În romanele realiste apar reprezentanţi ai marii aristocraţii, latifundiari nobili diferiţi după rang şi avere, apar ierarhii de funcţionari şi preoţi; apoi mai apar mici burghezi şi ţărani, deci poporul în viile lui aspecte; pătura intermediară însă, marea burghezie înstărită, negustorii, este încă împărţită în mare măsură în bresle şi în orice caz duce o viaţă şi are o concepţie cu totul patriarhală; să ne gîndim de pildă la negustorul Samsonov care are rolul său în *Fraţii Karamazov* a lui Dostoievski sau la casa şi familia lui Rogojin din *Idiotul*. Aceştia nu se înrudesc deloc cu burghezia iluministă din centrul şi apusul Europei. Reformatorii, rebelii şi conspiratorii care apar în număr mare provin din cele mai variate pături ale societăţii şi modul în care se revoltă arată, în ciuda diferenţelor individuale de la caz la caz, adîncile lor rădăcini în vechea lume creştină patriarhală, de care nu se pot desprinde decît cu dureroasă violenţă.

O altă caracteristică ce izbeşte pe cititorul apusean al literaturii ruse este caracterul unitar al populaţiei şi vieţii din această ţară mare, o unitate evident spontană, sau care există deja de foarte multă vreme, a tot ce este rusesc, încît pare de multe ori inutilă indicarea regiunii unde se petrece acţiunea; chiar şi peisajul geografic este mult mai unitar decît în orice altă ţară europeană. În afară de cele două capitale, Moscova şi Petersburg, al căror caracter diferit poate fi recunoscut clar din literatură, oraşele, localităţile, provinciile sînt rareori precis denumite. Chiar şi *Suflete moarte* de Gogol sau renumita sa comedie *Revizorul* indică drept loc al acţiunii „un oraş guvernamental", respectiv „un oraş de provincie", şi situaţia este asemănătoare în *Fraţii Karamazov* sau *Posedaţii* lui Dostoievski. Moşierii, funcţionarii, negustorii, preoţii, micii burghezi şi ţăranii par să fie peste tot în acelaşi fel „ruşi"; rareori ţi se atrage atenţia asupra unor trăsături specifice în modul de a vorbi, şi acolo unde aceasta se întîmplă, lucrul nu se referă la deosebiri regionale dialectale, ci fie la deosebiri individuale, fie sociale (de pildă pronunţia lui *o* la poporul de rînd), fie în sfîrşit la deosebiri ce caracterizează minorităţile din ţară (evrei, polonezi, germani, ucraineni). În ceea ce-i priveşte pe ruşii veritabili şi ortodocşi prin naştere, ei par să formeze cu toţii, în toată ţara şi în ciuda deosebirilor de clasă socială, o unică familie patriarhală; fenomene asemănătoare putem observa şi în alte părţi în secolul al XIX-lea, de pildă în anumite regiuni germane, dar nicăieri atît de pronunţat şi pe un spaţiul naţional atît de întins. Peste tot în această ţară uriaşă pare să adie acelaşi vînt rusesc.

În cadrul acestei familii mari şi unitare a poporului, care se deosebeşte de societatea europeană contemporană în primul rînd prin faptul că într-însa burghezia iluministă, conştientă de sine însăşi şi care lucrează conform unui plan, este aproape inexistentă, are loc în timpul secolului al XIX-lea cea mai puternică mişcare internă; putem să ne dăm foarte limpede seama de aceasta din literatură. O mare mişcare domină şi în literaturile altor popoare europene din acea vreme, de pildă în cea franceză; dar ea are alt caracter. Caracterul esenţial al mişcării interne, aşa cum se manifestă în realismul rus, este lipsa de premise istorice, nemărginirea şi vehemenţa trăirilor oamenilor prezentaţi; aceasta e impresia cea mai puternică pe care o suferă cititorul apusean înainte de toate celelalte, mai ales la Dostoievski, dar şi la Tolstoi şi la ceilalţi scriitori. S-ar părea că ruşii şi-au menţinut o spontaneitate a trăirilor cum numai rar se mai poate întîlni în civilizaţia apuseană a secolului al XIX-lea; orice vibraţie morală sau spirituală puternică îi tulbură imediat pînă în adîncul instinctelor lor şi cad într-o clipă din viaţa relativ calmă, uneori aproape vegetativă, în cele mai incredibile excese, atît din punct de vedere practic, cît şi spiritual. Mişcarea pendulară a firii lor, a

acţiunilor, gîndurilor şi sentimentelor lor pare mult mai largă decît în restul Europei; ceea ce ne aduce de asemenea aminte de realismul creştin, aşa cum am încercat să-l conturăm în primele capitole ale acestei cărţi. Incredibilă este, mai ales la Dostoievski, dar şi la ceilalţi, trecerea de la iubire la ură, de la dăruirea plină de abnegaţie la brutalitatea animalică, de la iubirea pătimaşă de adevăr la goana ordinară după plăceri, de la simplitatea credincioasă la cinismul crud; trecerile se arată de foarte multe ori la acelaşi om, aproape fără bază intermediară, în oscilaţii uriaşe, imprevizibile; şi de fiecare dată oamenii respectivi se consumă total, încît cuvintele şi faptele lor revelează profunzimi instinctuale haotice, cunoscute desigur şi în ţările apusene, dar neexprimate din cauza indiferenţei ştiinţifice, a simţului pentru formă şi a decenţei. În momentul în care marii scriitori ruşi, mai ales Dostoievski, au ajuns să fie cunoscuţi în Europa Centrală şi Apuseană, raza mare a puterii lor sufleteşti şi spontaneitatea expresiei, aşa cum întîmpinau pe cititor la lectura operelor lor, au avut efectul unei revelaţii ce părea să ducă la desăvîrşire pentru întîia oară amestecul realismului cu tragicul.

Să mai adăugăm încă o observaţie. Dacă ne întrebăm ce anume a dezlănţuit uriaşa mişcare interioară a personajelor din operele ruseşti ale secolului al XIX-lea, răspunsul este: în primul rînd pătrunderea formelor spirituale şi de viaţă modern-europene, mai ales germane şi franceze. Acestea s-au izbit în Rusia cu toată forţa de o societate, ce-i drept, în mare măsură descompusă, dar totuşi foarte independentă şi rezistentă şi în primul rînd nepregătită încă pentru ele. Din motive morale şi practice era inevitabilă o confruntare cu cultura modernă europeană, în timp ce epocile pregătitoare, care au dus Europa acolo unde se găsea acum, nu fuseseră încă străbătute de Rusia. Confruntarea a devenit dramatică şi confuză; dacă observăm cum se oglindeşte ea la Tolstoi sau Dostoievski, putem sesiza exact caracterul sălbatic, vijelios, absolut, al acceptării sau refuzului elementelor europene. Chiar şi selecţia ideilor şi sistemelor disputate este îndeajuns de întîmplătoare şi arbitrară; din ele se stoarce apoi parcă doar rezultatul, ce nu e verificat în raport cu alte sisteme şi idei, ca o contribuţie mai mult sau mai puţin importantă în cadrul unei producţii spirituale bogate şi multilaterale, ci devine de îndată absolut, adevărat sau fals, iluminaţie sau operă a diavolului; se improvizează şi se opun sisteme teoretice enorme; fenomene complexe, greu de formulat sintetic din cauza suprasaturaţiei istorice – „cultura apuseană", liberalismul, socialismul, Biserica catolică –, sînt judecate cu puţine cuvinte, în funcţie de un punct de vedere determinat, de multe ori eronat; şi pretutindeni se ajunge la „ultimele" probleme morale, religioase şi sociale. Deosebit de caracteristică este teza enunţată de Ivan

Karamazov şi care formează tema fundamentală a acestui mare roman, că nu poate exista o morală fără Dumnezeu şi nemurire, iar crima trebuie acceptată ca o ieşire inevitabilă şi raţională din situaţie a oricărui necredincios; teză în care pasiunea radicală din alternativa „totul sau nimic" pătrunde gîndirea, în mod diletant şi totodată cu o măreţie uluitoare. Dar confruntarea rusească cu cultura europeană din secolul al XIX-lea nu prezintă importanţă numai pentru Rusia. Oricît ar părea adeseori de haotică şi de diletantă, oricît de mult ar fi ea de tributară unor informaţii superficiale, perspective greşite, prejudecăţi şi pasiuni, ea a sesizat totuşi cu un instinct deosebit de sigur ceea ce era şubred şi ameninţat de criză în Europa. Şi din acest punct de vedere, influenţa lui Tolstoi şi în măsură mai mare a lui Dostoievski au fost considerabile în Europa şi, dacă începînd cu ultimul deceniu dinaintea primului război mondial criza morală s-a ascuţit sub multe aspecte, chiar şi în literatura realistă, şi au început să se presimtă catastrofele iminente, influenţa realiştilor ruşi a contribuit în mare măsură la aceasta.

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

XX

Ciorapul brun

„And even if it isn't fine to-morrow", said Mrs Ramsay, raising her eyes to glance William Bankes and Lily Briscoe as they passed, „it will be another day. And now", she said, thinking that Lily's charm was her Chinese eyes, aslant in her white, puckered little face, but il would take a clever man to see it, „an now stand up, and let me measure your leg", for they might go to the Lighthouse after all, and she must see if the stocking did not deed to be an inch or two longer in the leg.

Smiling, for an admirable idea had flashed upon her this very second – William and Lily should marry – she took the heather mixture stocking, with its criss-cross of steel needles at the mouth of it, and measured it against James's leg.

„My dear, stand still", she said for in his jealousy, not liking to serve as measuring-block for the Lighthouse keeper's little boy, James fidgeted purposely ; and if he did that, how could she see, was it too long, was it too short ? she asked.

She looked up – what demon possessed him, her youngest, her cherished ? – and saw the room, saw the chairs, thought them fearfully shabby. Their entrails, as Andrew said the other day, were all over the floor ; but then what was the point, she asked herself, of buying good chairs to let them spoil up here all through the winter when the house, with only one old woman to see to it, positively dripped with wet ? Never mind : the rent was precisely twopence halfpenny ; the children loved it ; it did her husband good to be three thousand, or if she must be accurate, three hundred miles from his library and his lectures and his disciples ; and there was room for visitors. Mats, camp beds, crazy ghosts of chairs and tables whose London life of services was done – they did well enough here ; and a photograph or two, and books. Books, she thought, grew of themselves. She never had time ro read them. Alas ! even the books hat had been given her, and inscribed by the hand of the poet himself „For her whose wishes must be obeyed..." „The happier Helen of our days..." disgraceful to say, she had never read them. And Croom on the Mind and Bates on the Savage Customs of Polynesia („My dear, stand stil", she said) – neither of those could one send to the

Lighthouse. At a certain moment, she supposed, the house would become so shabby that something must be done. If they could be taught to wipe their feet and not bring the beach in with them – that would be something. Crabs, she had to allow, if Andrew really wished to dissect them, or if Jasper believed that one could make soup from seaweed, one could not prevent it; or Rose's objects – shells, reeds, stones; for they were gifted, her children, but all in quite different ways. And the result of it was, she sighed, taking in the whole room from floor to ceiling, as she held the stocking against James'leg, that things got shabbier and got shabber summer after summer. The mat was fading; the wall-paper was flapping. You couldn't tell any more that those were roses on it. Still, if every door in a house is left perpetually open, and no lockmaker in the whole of Scotland can mend a bolt, things must spoil. What was the use of flinging a green cashmere shawl over the edge of a picture frame ? In two weeks it would be the colour of pea soup. But it was the doors that annoyed her; every door was left open. She listened. The drawing-room door was open; the hall door was open; it sounded as if the bedroom doors were open; and certainly the window on the landing was open, for the had opened herself. That windows should be open, and doors shut – simple as it was, could none of them remember it ? She would go into the maid's bedrooms at night and find them sealed like ovens, except for Marie's, the Swiss girl, who would rather go without a bath than withoutfresh air, but then at home, she had said, „the mountains are so beautiful". She had said that last night looking out of the window with tears in her eyes. „The mountains are so beautiful". Her father was dying there, Mrs Ramsay knew. He was leaving them fatherless. Scolding and demonstrating (how to make a bed, how to open a window, with hands that shut and spread like a Frenchwoman's) all had folded itself quietly about her, when the girl spoke, as, after a flight through the sunshine the wings of a bird fold themselves quietly and the blue of its plumage changes from bright steel to soft purple. She had stood there silent for there was nothing to be said. He had cancer of the throat. At the recollection – how she had stood there, how the girl had said „At home the mountains are so beautiful", and there was no hope, no hope whatever, she had a spasm of irritation, and speaking sharply, said to James :

„Stand still. Don't be tiresome", so that he knew instantly that her severity was real, an straightened hies leg and she measured it.

The stocking was too short by half an inch at least, making allowance for the fact that Sorley's little boy would be less well grown than James.

„It's too short", she said, „ever so much too short".

Never did anybody look so sad. Bitter and black, half-way down, in the darkness, in the shaft which ran from the sunlight to the depths, perhaps a tear formed; a tear fell; the waters swayed this way and that, received it, and were at rest. Never did anybody look so sad.

But was it nothing but looks ? people said. What was there behind it – her beauty, her splendour ? Had he blown his brains out, they asked, had he died the week before they were married – some other, earlier lover, of whom rumours reached one ? Or was there nothing ? nothing but an incomparable beauty which she lived behind, an could do nothing to disturb ? For easily though she might have said at some moment of intimacy when stories of great passion, of love foiled, of ambition thwarted came her way how she too had known or felt or been through it herself, she never spoke. She was silent always. She knew then – she knew without having learnt. Her simplicity fathomed what clever people falsified. Her singleness of mind made her drop plumb like a stone, alight exact as a bird, gave her, naturally, this swoop and fall of the spirit upon thruth which delighted, eased, sustained – falsely perhaps.

(„Nature has but little clay", said Mr Bankes once, hearing her voice on the telephone, and much moved by it though she was only telling him a fact about a train, „like that of which she moulded you". He saw her at the end of the line, Greek, blue-eyed, straight-nosed. How incongruous it seemed to be telephoning to a woman like that. The Graces assembling seemed to have joined hands in meadows of asphodel to compose that face. Yes, he would catch the 10.30 at Euston.

„But she's no more aware of her beauty than a child", said Mr Bankes, replacing the receiver and crossing the room to see what progress the workmen were making with an hotel wich they were building at the back of his house. And he thought of Mrs Ramsay as he looked at that stir among the unfinished walls. For always, he thought, there was something incongruous to be worked into the harmony of her face. She clapped a deerstalker's hat on her head; she ran across the lawn in galoshes to snatch a child from mischief. So that if it was her beauty merely that one thought of, one must remember the quivering thing the living thing [they were carrying bricks up a little plank as he watched them] and work it into the picture; or if one thought of her simply as a woman, one must endow her with some freak of idiosyncrasy; or suppose some latent desire to doff her royalty of form as if her beauty bored all that men say of beauty, and she wanted only to be like other peolple, insignificant. He did not know. He did not know. He must go to his work.)

Knitting her reddish-brown hairy stocking, with her head outlined absurdly by the gilt frame, the green shawl which she had tossed over the edge of the frame, and the authenticated masterpiece by Michael Angelo, Mrs Ramsay smoothed out what had been harsh in her manner a moment before, raised his head, and kissed her little boy on the forehead. „Let's find another picture to cut out", she said.[1]

---

1. „Şi chiar dacă mîine nu e frumos", spune dna Ramsay ridicîndu-şi ochii pentru a-i privi pe William Bankes şi pe Lily Briscoe care treceau, „rămîne pentru altă dată. Şi acum", spuse ea, în vreme ce se gîndea că tot farmecul lui Lily se afla în ochii ei de chinezoaică aşezaţi pieziş pe feţişoara ei albă şi încreţită, dar că asta numai un om deştept putea să bage de seamă, „şi acum ridică-te să-ţi măsor piciorul", căci, la urma urmei, probabil se vor duce la far şi ea trebuia să ştie dacă nu cumva era nevoie să lungească ciorapul cu cîţiva centimetri.
Zîmbind, căci tocmai în clipa aceea îi trecuse prin minte o idee admirabilă – că William şi Lily ar trebui să se căsătorească –, luă ciorapul pestriţ cu andrelele încrucişate la capăt şi îl măsură pe piciorul lui James.
„Dragul meu, stai liniştit", îi spuse, căci, gelos, James se tot mişca dinadins încoace şi încolo, pentru că nu voia să slujească drept calapod pentru băieţelul paznicului de la far; şi aşa, cum mai putea ea să-şi dea seama dacă era prea lung sau prea scurt? se întrebă ea.
Ridică privirea – ce drac intrase în el, cel mai mic, cel mai iubit? – şi văzu odaia, văzu scaunele, i se părură îngrozitor de uzate. Măruntaiele lor, cum zicea Andrew mai deunăzi, curgeau pe podea; dar ce rost mai avea, se întrebă, să cumperi scaune noi ca să le laşi să se strice aici toată iarna, cînd casa, de care îngrijea doar o bătrînă, mustea pur şi simplu de umezeală? Nu-i nimic: chiria era doar doi pence şi jumătate, copiilor le plăcea şi era bine pentru soţul ei să se afle la trei mii sau, ca să fie exactă, la trei sute de mile de biblioteca şi de cursurile şi de studenţii lui, şi aveau şi loc pentru oaspeţi. Preşuri, paturi de campanie, fantome caraghioase de scaune şi mese al căror serviciu de o viaţă la Londra se sfîrşise – aici, tot mai erau bune de ceva; şi cîteva fotografii şi cărţi. Cărţile, se gîndi, se înmulţeau de la sine. N-avea niciodată vreme să le citească. Doamne, pînă şi cărţile care-i fuseseră date cu dedicaţie, scrisă chiar de mîna poetului: „Aceleia ale cărei dorinţe trebuiesc ascultate...", „Elenei, mai fericite, a zilelor noastre..." – îi era ruşine s-o spună, nu le citise niciodată. Iar cartea lui Croom despre Intelect şi a lui Bates despre Obiceiurile Sălbaticilor din Polinezia („Dragul meu, stai liniştit", spuse) – nici una din acestea nu putea fi trimisă la far. La un moment dat, probabil, casa va arăta atît de jalnic, încît vor trebui să facă ceva. Dacă le-ar putea intra în cap să se şteargă pe picioare şi să nu aducă cu ei toată plaja înăuntru – asta încă ar fi ceva. Crabii trebuia să-i accepte, dacă Andrew voia într-adevăr să-i disece, iar dacă Jasper credea că se poate face supă din alge, n-aveai încotro; ori cele aduse de Rose – scoici, trestii, pietre; căci erau talentaţi, copiii ei, numai că fiecare din ei în alt fel. Iar rezultatul era, oftă ea, cuprinzînd cu privirea întreaga odaie de la podea pînă în tavan, în timp

Acest fragment de proză narativă este capitolul 5 din partea întîi a romanului Virginiei Woolf *To the Lighthouse*, apărut pentru prima dată în 1927. Situaţia în care se găsesc personajele poate fi înţeleasă în întregime

---

ce întindea ciorapul pe piciorul lui James, că lucrurile se uzau din ce în ce mai mult cu fiecare vară. Covoraşul îşi pierdea culorile; tapetul de hîrtie flutura. Nici nu se mai vedea că erau trandafiri pe el. Oricum, dacă laşi toate uşile din casă deschise şi nu găseşti un lăcătuş în toată Scoţia să repare un zăvor, lucrurile fireşte că se strică. Ce rost mai avea să acoperi rama unui tablou cu un şal verde de caşmir? În două săptămîni ajungea să aibă culoarea supei de mazăre. Dar ce o enerva mai mult erau uşile; mereu rămîneau deschise. Ascultă. Uşa de la salon era deschisă; uşa de la hol la fel; după cum i se părea, şi uşile dormitoarelor erau deschise; şi, bineînţeles, era deschisă fereastra de pe palier, pentru că pe asta o deschisese chiar ea. Că ferestrele trebuie să stea deschise şi uşile închise – nu era nimeni în stare să ţină minte un lucru atît de simplu? Se ducea noaptea în dormitoarele servitoarelor şi le găsea zăvorîte ca pe nişte uşi de cuptor, în afară de camera Mariei, elveţianca; asta s-ar fi lipsit mai bine de baie decît de aer curat, şi apoi nu tot spunea ea că „acasă, munţii sînt atît de frumoşi". Aşa spusese noaptea trecută, uitîndu-se afară pe fereastră, cu ochii înlăcrimaţi. „Munţii sînt atît de frumoşi". Acolo, tatăl ei era pe moarte, aflase dna Ramsay. Îi lăsa orfani. Şi pe cînd o dăscălea şi îi explica (cum să facă patul, cum să deschidă fereastra, gesticulînd cu mîinile ca o franţuzoaică), totul se înfăşurase lin în jurul ei, în timp ce fata vorbea, aşa cum, după un zbor în soare, se înfăşoară liniştit aripile unei păsări, iar albastrul penajului ei trece din argintiu strălucitor într-un violet delicat. Atunci rămăsese tăcută, pentru că nu era nimic de spus. El avea cancer la esofag. Venindu-i în minte acestea – cum stătuse acolo, cum spusese fata „Acasă, munţii sînt atît de frumoşi", şi nu era nici o speranţă, nici cea mai mică speranţă, avu o tresărire nervoasă şi îi spuse tăios lui James:

„Stai liniştit. Nu mă enerva", în aşa fel încît el îşi dădu seama numaidecît că de data asta trebuie să-i ia în serios severitatea şi îşi îndreptă piciorul, şi ea îi luă măsura. Ciorapul era cel puţin cu un centimetru mai scurt, ţinînd seama că băieţaşul lui Sorely era parcă mai scund decît James.

„E prea scurt", spuse ea, „mult prea scurt".

Nimeni nu avusese vreodată o înfăţişare atît de tristă. Amară şi neagră, în beznă, la mijlocul căii dintre lumina soarelui şi adîncuri, poate, se închegase o lacrimă; căzuse o lacrimă; apele se legănaseră încoace şi încolo, o primiseră şi se domoliseră. Nimeni nu avusese vreodată o înfăţişare atît de tristă.

Dar era numai înfăţişare şi atîta tot? se întreba lumea. Ce era dincolo de ea, dincolo de frumuseţea, de splendoarea ei? Îşi zburase oare creierii, se întrebau, murise cu o săptămînă înainte de căsătorie, vreun alt iubit, mai de demult, despre care se auzeau zvonuri? Sau nu era nimic? nimic decît o frumuseţe fără seamăn, la adăpostul căreia trăia şi pe care n-o putea tulbura în nici un fel? Căci deşi uşor ar fi putut spune şi ea în clipele de intimitate cînd îi ieşeau în cale istorisiri despre mari pasiuni, despre iubiri zăgăzuite, speranţe înăbuşite că le

din text; nicăieri în roman n-o găsim altfel prezentată ca aici, adică în ordine sistematică, sub formă de expoziţiune sau introducere. Voi rezuma însă pe scurt starea de lucruri de la începutul capitolului nostru, pentru a uşura cititorului înţelegerea analizei ce urmează; de asemenea pentru a scoate mai puternic în evidenţă unele motive importante din capitolele anterioare, care aici sînt doar vag indicate.

Mrs Ramsay e soţia foarte frumoasă, dar trecută de mult de prima tinereţe, a unui renumit profesor de filozofie din Londra; se află acum împreună cu fiul ei cel mai mic, James, care are vîrsta de şase ani, la fereastra unei spaţioase vile de vară, închiriată de profesor încă de mai mulţi ani pe una din Insulele Hebride. În afară de soţii Ramsay, cei opt copii ai lor şi personalul de serviciu, locuiesc acolo sau frecventează casa o serie

---

cunoscuse, le simţise sau trecuse prin toate astea, n-o spunea totuşi niciodată. Tăcea întotdeauna. Dar ştia – ea ştia fără să fi învăţat. Simplitatea ei pătrundea ceea ce oamenii deştepţi falsificau. Firescul ei o făcea să plonjeze vertical ca o piatră, să se prăvale drept în jos ca un uliu, îi dădea de la sine acea cădere exactă a spiritului asupra adevărului care încîntă, uşurează, susţine – poate greşit.

(„Natura nu are decît puţin lut", spusese dl Bankes o dată, emoţionat, auzindu-i vocea la telefon, deşi ea nu făcea decît să-i dea o informaţie în legătură cu un tren, „ca acela din care te-a modelat pe dumneata". Şi-o închipui la celălalt capăt al firului cu ochii albaştri, cu nasul drept, cu acel ceva grecesc în figură. Cît de straniu şi de necrezut să vorbeşti la telefon cu o asemenea femeie. Toate laolaltă, graţiile se adunaseră parcă pe pajiştile de asfodel pentru a-i plăsmui chipul. Da, va lua trenul de 10.30 la Euston.

„Dar nu e conştientă de frumuseţea ei nici cît un copil", spuse dl Bankes punînd receptorul la loc şi traversînd camera pentru a vedea în ce stadiu era construcţia unui hotel care se ridica în spatele casei sale. Şi se gîndea la dna Ramsay privind forfota dintre zidurile neterminate. Căci totdeauna, se gîndea el, în armonia chipului ei apărea ceva neaşteptat. Îşi punea la repezeală o pălărie vînătorească, alerga prin iarbă în galoşi, pentru a opri vreun copil să facă o năzbîtie. Aşa încît, dacă te gîndeai numai la frumuseţea ei, nu trebuia să uiţi nici acel fior viu [acum se uita la ei cum cărau cărămizi pe o scîndură], ci să-l întreţeşi în imagine; sau, dacă te gîndeai la ea pur şi simplu ca femeie, trebuia să-i recunoşti o anumită nuanţă ciudată; sau să presupui o anumită dorinţă ascunsă de a se debarasa de maiestatea formei ei, de parcă frumuseţea ei şi tot ceea ce bărbaţii spun despre frumuseţe ar fi plictisit-o, şi ar fi dorit numai să fie ca toată lumea, ştearsă. Nu ştia. El nu ştia. Trebuia să se întoarcă la masa de lucru.)

Împletind ciorapul brun-roşcat şi păros, cu capul profilîndu-se absurd pe rama aurită, pe şalul verde ce-l azvîrlise pe marginea ramei şi capodopera de Michelangelo autentificată: dna Ramsay îndreptă severitatea ei de mai înainte, îi ridică capul şi îl sărută pe frunte pe băieţelul ei: „Hai să găsim altă poză de decupat", spuse.

de prieteni, printre ei un botanist renumit, William Bankes, un domn mai în vîrstă, văduv, şi pictoriţa Lily Briscoe, care tocmai trec împreună prin faţa ferestrei. James şade pe podea şi decupează poze dintr-un catalog ilustrat. Mama sa i-a făgăduit cu puţin înainte că dacă e vreme frumoasă vor face mîine o plimbare cu barca pînă la far; copilul se bucură de mult de această expediţie; pentru locuitorii farului au fost pregătite o serie de cadouri; printre ele, ciorapii pentru fiul paznicului de la far. Marea bucurie care îl cuprinde pe James cînd aude despre excursie e nimicită aproape imediat cu aceeaşi violenţă prin observaţia ascuţită a tatălui său care spune că probabil mîine nu va fi vreme frumoasă; unul din oaspeţi confirmă aceasta cu o subliniere cam răutăcioasă prin observaţii meteorologice. După ce toţi părăsesc încăperea, Mrs Ramsay adresează lui James cuvintele de consolare cu care începe fragmentul nostru.

Unitatea fragmentului e creată printr-o scenă exterioară dintre Mrs Ramsay şi James, măsurarea lungimii ciorapului. Îndată după cuvintele de consolare (dacă mîine nu va fi vreme frumoasă, vom merge în altă zi), Mrs Ramsay pune pe James să se ridice, ca să încerce pe piciorul lui lungimea ciorapului destinat fiului paznicului de la far. Apoi îi spune uşor distrată lui James să stea liniştit – căci copilul se mişcă mereu, puţin gelos poate şi sub impresia decepţiei recente. După alte cîteva rînduri, rugămintea să stea liniştit e repetată pe un ton mai tăios, James se potoleşte, măsurătoarea are loc şi se constată că ciorapul e totuşi mult prea scurt. După un alt mare interval, evenimentul se încheie cu sărutul pe frunte (prin care Mrs Ramsay compensează severitatea celui de-al doilea ordin de a sta liniştit) şi cu îndemnul să caute împreună o altă poză pentru a o decupa; şi aici se termină şi capitolul.

În această întîmplare neînsemnată se împletesc mereu alte elemente care, fără să întrerupă desfăşurarea ei, necesită cu mult mai mult timp pentru a fi povestită decît poate să fi durat ea însăşi. Este vorba în mod preponderent de mişcări lăuntrice, adică de mişcări ce se petrec în conştiinţa personajelor; şi nu numai a personajelor care participă la întîmplarea exterioară, ci şi a celor care nu participă, sau nici nu sînt prezente acolo în momentul respectiv: *people*, Mr Bankes. Sînt introduse pe lîngă aceasta şi evenimentele exterioare oarecum secundare dintr-alte locuri şi timpuri – de pildă convorbirea telefonică, lucrările de construcţie –, care servesc drept eşafodaj în conştiinţa terţelor persoane. Să urmărim toate acestea cu de-amănuntul.

Chiar primele cuvinte ale lui Mrs Ramsay sînt de două ori întrerupte: prin imaginea care îi apare înaintea ochilor (William Bankes şi Lily Briscoe trec împreună prin faţa ferestrei) şi apoi, după cîteva cuvinte ce servesc evenimentului exterior, prin impresia pe care i-au lăsat-o cei care au trecut:

farmecul ochilor de chinezoaică ai lui Lily, pe care nu orice bărbat îl observă – după care îşi termină fraza, oprindu-şi o clipă gîndul la măsurarea ciorapului: pînă la urmă poate că totuşi o să mergem la far şi deci trebuie să văd dacă ciorapul e îndeajuns de lung. Aici răsare ca o străfulgerare gîndul pregătit deja prin consideraţia asupra ochilor de chinezoaică ai lui Lily (William şi Lily ar trebui să se căsătorească); e o idee minunată, ei îi place să pună la cale căsătorii, şi începe zîmbind să măsoare. Dar copilul, care o iubeşte capricios şi cu gelozie, nu stă liniştit; cum să-şi dea seama dacă ciorapul are lungimea potrivită? Ce-i cu James, mezinul, favoritul ei? Femeia îşi ridică ochii, priveşte camera – şi începe o paranteză lungă. De la scaunele jerpelite despre care Andrew, fiul ei cel mai mare, a spus deunăzi că îşi împrăştie măruntaiele pe podea, gîndurile ei merg mai departe, vizînd obiectele şi oamenii dimprejurul ei. Mobilele jerpelite, dar suficient de bune pentru acest loc; avantajele vilegiaturii; ce ieftin, ce binefăcător loc pentru copii, pentru soţul ei; uşor de amenajat cu cîteva mobile vechi, cîteva tablouri şi cărţi. Cărţi: de multă vreme nu mai are răgaz să citească o carte, nici măcar pe cele care îi sînt dedicate ei (şi aici apare pentru o clipă ca o străfulgerare gîndul că la far nu poţi trimite nici una din cărţile atît de ştiinţifice care se găsesc în casă). Apoi iar casa: ce bine ar fi dacă locatarii ei ar avea mai multă grijă; dar firește, Andrew aduce crabi pe care vrea să-i disece, ceilalţi copii adună iarbă de mare, scoici, pietre, şi trebuie să îngăduie toate acestea; copiii sînt cu toţii înzestraţi, fiecare îl felul său, dar bineînţeles că în felul ăsta casa decade mereu (aici paranteza e întreruptă o clipă, ea aşază ciorapul de-a lungul piciorului lui James); toate se strică. De n-ar lăsa măcar toată lumea uşile deschise; aşa, toate se strică, şi acest şal de caşmir aşezat pe rama unui tablou. Toate uşile rămîn deschise, chiar şi acum. Trage cu urechea. Da, toate sînt deschise. Şi fereastra de pe palier e deschisă, ea singură a deschis-o. Ferestrele trebuie să fie deschise, uşile închise; de ce nu e nici unul în stare să priceapă asta? Dacă intri noaptea în odăile fetelor, toate ferestrele sînt închise. Numai camerista elveţiană ţine fereastra mereu deschisă. Are nevoie de aer curat. Ieri a spus, privind cu ochii plini de lacrimi pe fereastră: la noi acasă munţii sînt atît de frumoşi. Mrs Ramsay ştia că acolo, la ea acasă, tatăl ei este bolnav, pe moarte. Mrs Ramsay tocmai o instruia cum se fac paturile, cum se deschid ferestrele. Vorbise plină de zel, o ocărîse. Şi deodată amuţise (comparaţia cu aripile ce se închid ale unei păsări care se întoarce din zborul ei prin bătaia soarelui). Amuţise, căci n-avea ce să spună. Bătrînul are cancer la esofag. Aducîndu-şi aminte cum stătuse acolo, cum spusese fata: la noi acasă munţii sînt atît de frumoşi – şi nu mai era nici o speranţă – o cuprinde o înverşunare convulsivă (înverşunare împotriva absurdităţii crude a vieţii, la continuarea căreia

contribuie, ajută din răsputeri); înverşunarea se revarsă asupra evenimentului exterior; paranteza se închide deodată (n-a putut dura decît cîteva secunde, abia zîmbise la gîndul unei căsătorii între Mr Bankes şi Lily Briscoe), şi spune cu o voce severă lui James: stai liniştit. Nu mă plictisi.

Aceasta este prima paranteză mare. A doua începe ceva mai tîrziu, după ce măsurătoarea ciorapului s-a făcut, constatîndu-se că el este totuşi prea scurt. Ea începe cu alineatul încadrat în motivul *never did anybody look so sad*.

Cine vorbeşte în acest alineat? cine o priveşte pe Mrs Ramsay, cine face constatarea că nimeni n-a arătat vreodată atît de trist şi cine exprimă presupuneri de o natură atît de ascunsă şi incertă: despre lacrima care – poate – se formează şi cade în întuneric, despre apa care o primeşte unduind şi se linişteşte apoi iar? În spaţiul de lîngă fereastră nu se găsesc decît Mrs Ramsay şi James; nu poate fi nici unul din ei doi şi nici acel *people* impersonal care începe să vorbească în alineatul următor. Poate că este atunci scriitorul însuşi. Dar dacă e aşa, el nu se pronunţă ca şi cum ar fi perfect lămurit în legătură cu personajele sale – în cazul de faţă Mrs Ramsay – şi poate descrie cu obiectivitate şi siguranţă, din proprie cunoştinţă, caracterul şi starea lor sufletească momentană. Virginia Woolf a scris acest alineat fără a-l preciza prin semne gramaticale sau grafice ca vorbire sau gînduri ale unei terţe persoane. Trebuie să admitem deci că el exprimă direct pe autoare. Dar s-ar părea că ea nici nu se gîndeşte că este scriitoarea, deci că ar trebui să ştie care este situaţia personajelor ei. Cel care vorbeşte aici, indiferent cine ar fi, se prezintă ca o persoană ce şi-a făcut doar o impresie despre Mrs Ramsay, care îi priveşte faţa şi redă impresia în mod subiectiv, îndoindu-se de interpretarea sa. *Never did anybody look so sad* nu este o constatare obiectivă, ci o redare aproape supranaturală a impresiei cuiva care se uită la faţa lui Mrs Ramsay. Iar în cele ce urmează nu mai par să vorbească oameni, ci „spirite dintre cer şi pămînt", spirite lipsite de nume care pot pătrunde în profunzimile unei fiinţe omeneşti, care ştiu ceva despre ea, dar nu se pot lămuri în legătură cu ceea ce se petrece într-însa, aşa încît relatările lor sînt nesigure; comparabile eventual cu acele *certain airs, detached from the body of the wind*[2] ce se strecoară într-un pasaj mai îndepărtat (II, 2), noaptea, prin casa adormită, *questioning and wondering*[3]. Oricum ar fi însă: nu este vorba, nici chiar aici, de părerile obiective ale scriitorului în legătură cu unul din personajele sale. Nimeni nu este pe deplin lămurit; există doar presupuneri, priviri aruncate de cineva asupra altcuiva a cărui enigmă nu o poate dezlega.

2. Fire de aer, desprinse din trupul vîntului.
3. Întrebînd şi mirîndu-se.

Regăsim acest aspect şi în alineatul următor; se fac presupuneri, se discută în legătură cu semnificaţia ce o are expresia feţei lui Mrs Ramsay. Dar tonalitatea începe să coboare de la poetic-supranatural la practic-terestru şi se introduce chiar un vorbitor: *people said*. Lumea se întreabă dacă în spatele frumuseţii ei strălucitoare nu se ascunde vreo amintire nefericită din trecut. Circulau zvonuri în legătură cu aceasta. Ori poate sînt false? De la ea personal nu se poate afla nimic; dacă în discuţiile de toate zilele vine vorba despre aşa ceva, ea rămîne liniştită. Dar dacă n-a avut nici o experienţă de acest gen, ea ştie în schimb totul şi fără experienţă. Simplitatea şi echilibrul naturii ei găsesc uşor adevărul şi dau – poate pe nedrept – impresia unei încîntări, a unei uşurări, a unui ajutor.

Oare tot *people* vorbeşte aici? Ne-am putea aproape îndoi de aceasta, deoarece ultimele cuvinte sună prea personal şi reflexiv pentru a fi simple palavre; şi îndată intervine, pe neaşteptate, un vorbitor cu totul nou, o scenă nouă şi un alt timp. Iată-l pe Mr Bankes la telefon, vorbind cu Mrs Ramsay care l-a chemat spre a-i comunica o legătură cu trenul, probabil pentru a stabili amănuntele unei călătorii în comun. Chiar alineatul despre lacrimă ne îndepărtase de camera în care Mrs Ramsay şi James stau la fereastră, ducîndu-ne într-un loc nedefinibil, suprareal; alineatul în care e vorba despre ceea ce „spune lumea" e localizat concret-terestru, dar fără precizie; acum ne găsim într-un loc precis determinat, dar departe de vilă, la Londra, în locuinţa lui Mr Bankes – timpul nu e indicat (*once*), dar e vădit că această convorbire telefonică a avut loc cu mult timp, poate cu cîţiva ani înainte de şederea în casa de pe insulă. Dar cele spuse de Mr Bankes la telefon se leagă de ultimul alineat; este oarecum (dar iarăşi nu obiectiv, ci ca impresie a unui anumit om într-un anumit moment) un bilanţ al celor anterioare, scena cu fata din Elveţia, tristeţea ascunsă de pe faţa frumoasă a lui Mrs Ramsay, părerile oamenilor asupra ei, impresia produsă de dînsa: natura dispune de puţin lut ca acela din care a format-o pe ea. Oare bărbatul i-a spus într-adevăr asta la telefon? Sau a vrut numai să o spună cînd i-a auzit vocea care l-a impresionat adînc şi şi-a dat seama cît de ciudat era să vorbeşti la telefon cu această femeie atît de minunată, comparabilă cu o zeitate greacă? Cuvintele stau sub semnele citării, ar trebui deci să admitem că ele au fost într-adevăr pronunţate. Dar nu este sigur, deoarece şi primele cuvinte ale monologului său care urmează stau sub semnele citării, şi în orice caz el îşi revine repede, deoarece răspunde calm: se va urca la ora 10.30 la gara Euston.

Dar mişcarea interioară nu se stinge atît de repede. După ce pune jos receptorul şi se îndreaptă spre fereastră pentru a privi cum progresează construcţia unei clădiri noi de vizavi, desigur o atitudine obişnuită şi

specifică lui de a se destinde şi a lăsa frîu liber gîndurilor, el continuă să se gîndească la Mrs Ramsay. Există mereu într-însa ceva ciudat, ceva ce nu se potriveşte cu frumuseţea ei (ca de pildă telefonul acesta), ea nu ştie nimic despre frumuseţea ei, sau numai atît cît ştie şi un copil ; se vede asta uneori din îmbrăcămintea, din acţiunile ei. Se ocupă mereu de lucruri dintr-o sferă a realităţii cu greu compatibilă cu armonia figurii ei. Mr Bankes încearcă să-şi explice în felul său metodic contradicţiile făpturii ei şi face cîteva presupuneri fără să se poată hotărî totuşi – în timp ce între ele se intercalează cîte un moment reflecţiile sale asupra muncii de pe şantier. În cele din urmă renunţă ; el îndepărtează problema irezolvabilă „Mrs Ramsay" cu obiectivitatea hotărîtă, uşor nerăbdătoare a omului care lucrează metodic şi ştiinţific. Nu cunoaşte nici o soluţie (repetarea lui *he did not know* simbolizează mişcarea nerăbdătoare a alungării gîndului). Trebuie să se apuce de lucru.

Aici se termină a doua lungă întrerupere, şi sîntem readuşi în camera în care se găsesc Mrs Ramsay şi James ; evenimentul exterior s-a terminat cu sărutul pe fruntea lui James şi revenirea la decupatul pozelor. Dar şi aici este vorba doar de o schimbare exterioară ; un loc de acţiune părăsit înainte apare iar, brusc şi atît de nemijlocit, de parcă nici n-ar fi fost părăsit, de parcă lunga întrerupere n-ar fi decît o privire pe care cineva (cine ?) o aruncă din el în profunzimea timpurilor. În schimb, tema (Mrs Ramsay, frumuseţea ei, enigma felului ei de a fi, absolutul ei care se consumă totuşi mereu în ceea ce este relativ, îndoielnic, nepotrivit pentru frumuseţea ei) continuă nemijlocit din ultima fază a întreruperii, de la reflecţiile lipsite de rezultat ale lui Mr Bankes, şi trece la situaţia în care o regăsim acum pe Mrs Ramsay : *with her head outlined absurdly by the gilt frame* ş.a.m.d. – fiind iarăşi înconjurată de ceva nepotrivit, *something incongruous*. Şi sărutul pe care îl dă fiului ei, cuvintele pe care i le spune sînt, ce-i drept, un dar pur de tot din partea vieţii, resimţit de James ca cel mai natural şi simplu adevăr, dar totuşi pline de enigmă nerezolvată.

Din analiza alineatului reprodus rezultă cîteva caracteristici stilistice pe care vom încerca acum să le formulăm.

Scriitorul, ca povestitor al unor stări de fapt obiective, dispare aproape cu desăvîrşire ; aproape tot ceea ce se spune apare ca o reflectare în conştiinţa personajelor din roman. Dacă e vorba, de pildă, de casă sau de camerista elveţiană nu ni se transmite cunoştinţa obiectivă a Virginiei Woolf despre aceste subiecte ale fanteziei ei creatoare, ci ceea ce Mrs Ramsay gîndeşte sau simte despre acestea într-un anumit moment. Tot atît de puţin ni se împărtăşeşte şi cunoştinţa Virginiei Woolf despre firea lui Mrs Ramsay, avem în schimb reflectarea firii sale şi a efectului ei la diferitele personaje din roman, la „spiritele fără nume" care bănuiesc ceva despre o lacrimă, la

oamenii care încearcă să dezlege enigma ei şi la Mr Bankes. Lucrurile merg atît de departe în fragmentul nostru, încît s-ar părea că nici nu există un punct de vedere din afara romanului din care să fie priviţi oamenii şi întîmplările din cadrul său, după cum s-ar părea că nu există o realitate obiectivă, diferită de conţinutul conştiinţei personajelor din roman. Resturi de realitate obiectivă găsim întru cîtva în indicaţiile scurte referitoare la mici evenimente exterioare ce constituie cadrul, ca de pildă *said Mrs Ramsay, raising her eyes* sau *said Mr Bankes once, hearing her voice*. Şi ultimul alineat (*Knitting her reddish-brown hairy stocking...*) ar putea fi încadrat aici; dar nu fără rezerve. Evenimentul e zugrăvit obiectiv, dar în ceea ce priveşte interpretarea sa, din întreaga tonalitate rezultă că scriitorul nu priveşte pe Mrs Ramsay cu ochii omului care ştie, ci cu ochi întrebători care se îndoiesc – întocmai ca un personaj din roman care ar vedea-o pe Mrs Ramsay în situaţia descrisă şi ar auzi-o pronunţînd cuvintele respective.

Mijloacele întrebuinţate aici, ca şi la alţi scriitori contemporani, cu scopul de a reda conţinutul de conştiinţă al personajelor romanului au fost analizate şi descrise sintetic: unele din ele au fost botezate, ca „vorbire trăită" (*erlebte Rede*) sau „monolog interior". Totuşi, aceste forme stilistice, mai ales vorbirea trăită, au fost întrebuinţate mult înainte în literatură, dar nu cu aceeaşi intenţionalitate artistică; iar alături de ele există alte posibilităţi, greu sesizabile sintactic, pentru a face să se şteargă sau chiar să dispară impresia unei realităţi obiective, exact cunoscută de către scriitor; posibilităţi care nu rezidă în elementul formal, ci în tonalitatea şi nexul conţinutului; ca de pildă aici, unde scriitorul obţine uneori impresia menţionată prin faptul că se prezintă pe sine însuşi ca unul ce se îndoieşte, întreabă şi caută, de parcă nu ar cunoaşte nici el mai bine decît cititorii săi şi personajele sale adevărul în legătură cu acestea. Totul este deci o problemă de atitudine a scriitorului faţă de realitatea lumii pe care o prezintă; care e cu totul diferită de atitudinea acelor autori ce interpretează acţiunile, stările şi caracterele personajelor lor cu siguranţă obiectivă, după cum se întîmpla pretutindeni mai de mult; Goethe sau Keller, Dickens sau Meredith, Balzac sau Zola ne împărtăşeau, pornind de la cunoştinţele lor sigure, faptele personajelor lor, gîndurile sau sentimentele lor în împrejurările date, precum şi felul în care trebuie interpretate acţiunile sau gîndurile lor; ei erau perfect lămuriţi în legătură cu caracterul acestor personaje. Bineînţeles, şi mai de mult se întîmpla adeseori ca scriitorul să împărtăşească cititorilor stările subiective ale personajelor din roman sau din povestire, uneori chiar în vorbire trăită, adeseori în formă de monolog, şi natural că în majoritatea cazurilor cu o introducere care suna cam aşa: „i se părea că...", sau „el simţea în acel moment că...", sau ceva asemănător. Dar niciodată autorul

nu încerca în asemenea cazuri să redea zborul şi jocul conştiinţei care se lasă mînată de alternarea impresiilor – precum se întîmplă în textul nostru cu Mrs Ramsay şi cu Mr Bankes –, ci conţinutul de conştiinţă indicat se limita în mod raţional la ceea ce se referea la întîmplarea sau la situaţia descrisă, ca de pildă în pasajul din *Madame Bovary* interpretat mai sus (pp. 439 şi urm.). Şi ceea ce este şi mai important: cunoscînd adevărul obiectiv, scriitorul îşi rezerva rolul de instanţă superioară conducătoare. Au existat şi mai înainte, începînd mai ales cu sfîrşitul secolului al XIX-lea, opere epice care căutau să ne transmită o impresie extrem de individualistă, de subiectivă, adeseori excentric de periferică a realităţii şi care în aparenţă nici nu se străduiau sau nu erau capabile să obţină despre realitate ceva universal valabil sau obiectiv. Uneori asemenea opere aveau formă de roman scris la persoana întîi, nu totdeauna însă; aşa de pildă *A rebours* de Huysmans. Dar şi acest procedeu este cu totul diferit de procedeul modern expus aici pe baza textului Virginiei Woolf, deşi el s-a dezvoltat din modelele anterioare. Pentru procedeul de tipul celui al Virginiei Woolf, esenţial este faptul că nu avem *un singur* subiect redat în diferitele impresii din conştiinţă, ci mai multe subiecte care se schimbă frecvent; în textul nostru, Mrs Ramsay, *people*, Mr Bankes, printre care şi pentru cîte o clipă James, servitoarea elveţiană (retrospectiv) şi cei fără nume care fac presupuneri în legătură cu lacrima. Din multitudinea subiectelor putem deduce totuşi că intenţia scriitorului este de a cerceta o realitate obiectivă, care în cazul nostru este „adevărata" Mrs Ramsay. Aceasta este, ce-i drept, o enigmă şi rămîne din principiu o enigmă, dar ea este oarecum încercuită prin diferitele conţinuturi de conştiinţă, îndreptate toate asupra ei (inclusiv conştiinţa ei proprie); autorul încearcă, pornind din mai multe părţi, să se apropie cît mai mult de personaj, în măsura posibilităţilor de cunoaştere şi exprimare umane. Intenţia de a se apropia de o realitate autentică obiectivă cu ajutorul multor impresii subiective, obţinute de diferite persoane (şi în diferite timpuri), este esenţială pentru procedeul modern de care ne ocupăm aici; prin aceasta el se deosebeşte în mod principial de subiectivismul unipersonal care nu dă cuvîntul decît unui singur om, de cele mai multe ori foarte original, şi nu admite decît viziunea lui asupra realităţii. Din punctul de vedere al istoriei literare există, bineînţeles, relaţii strînse între prezentarea conştiinţei unipersonal-subiective şi a celei pluripersonale, orientate spre sinteză: aceasta din urmă s-a născut din prima şi există opere în care ambele se încrucişează, încît putem observa naşterea sa – în primul rînd marele roman al lui Marcel Proust, la care vom reveni.

O altă trăsătură stilistică, strîns şi necesar legată de „prezentarea pluripersonală a conştiinţei" despre care am vorbit mai sus şi care se poate

observa în textul nostru, se referă la modul de a trata timpul. S-a observat mai de mult semnificaţia acestui fapt în literatura epică modernă şi s-au făcut numeroase cercetări în acest sens; s-a încercat îndeosebi să se stabilească o legătură între fenomenele respective şi teorii sau curente filozofice contemporane; fără îndoială, pe bună dreptate şi cu folos, pentru înţelegerea obiectului comun spre care se îndreaptă interesul şi năzuinţa intimă a multora din contemporanii noştri. Vom descrie mai întîi procedeul pe baza exemplului de faţă. Am spus mai sus că măsurarea lungimii ciorapului şi cuvintele rostite în legătură cu aceasta trebuie să fi necesitat un timp mult mai scurt decît se cere unui cititor atent, care nu sare peste nici un amănunt, pentru lectura alineatului – chiar dacă acceptăm că între măsurare şi sărutul de împăcare pe frunte a existat o mică pauză. Dar timpul povestirii nu este utilizat pentru întîmplarea însăşi – care e prezentată destul de succint –, ci pentru întreruperi; sînt intercalate două digresiuni lungi, al căror raport temporal faţă de acţiunea din cadru pare să fie foarte diferit. Prima, prezentarea a ceea ce se petrece în Mrs Ramsay în timpul măsurării (şi anume mai precis între prima mustrare mai distrată şi a doua mai severă, adresată lui James), aparţine din punct de vedere temporal cadrului, şi numai prezentarea sa necesită mai multe secunde, sau chiar minute, decît măsurarea: deoarece drumul parcurs de conştiinţă este uneori mult mai rapid decît poate să-l redea limbajul, presupunînd că vrem ca o terţă persoană să ne înţeleagă: şi tocmai aceasta intenţionează scriitorul aici. Ceea ce se petrece în Mrs Ramsay nu conţine în sine nimic enigmatic, sînt doar imaginile pe care le putem denumi aproape normale, izvorîte din viaţa ei de toate zilele – enigma ei se află mai adînc, şi numai în clipa saltului de la ferestrele deschise la cuvintele fetei din Elveţia se întîmplă ceva ce ridică uşor vălul; în ansamblu însă, reflectarea conştiinţei este mult mai lesne inteligibilă decît ceea ce ne oferă alţi scriitori (de pildă, James Joyce) în cazuri similare. Dar pe cît de simple şi de cotidiene sînt şirurile de imagini care se ridică în conştiinţa lui Mrs Ramsay, pe atît ele sînt de esenţiale; ele ne dau o sinteză a relaţiilor de viaţă în care e circumscrisă frumuseţea ei incomparabilă, în care ea apare şi în acelaşi timp se ascunde. Desigur că şi în epoci anterioare autorii au cheltuit anumit timp şi anumit spaţiu spre a ne face cunoscute gîndurile personajelor lor în anumite clipe, dar este puţin probabil ca ei să fi pornit de la o ocazie atît de accidentală ca momentul în care Mrs Ramsay îşi ridică ochii şi privirile ei cad, fără intenţie, asupra mobilelor – şi ei nu s-ar fi gîndit să redea evoluţia lăuntrică a conştiinţei în libertatea ei naturală şi lipsită de intenţie – şi, în sfîrşit, n-ar fi intercalat întregul proces interior între două evenimente exterioare atît de apropiate ca cele două mustrări adresate lui James ca să stea liniştit, care au loc, ambele, în timp ce ea se

pregăteşte să întindă ciorapul neterminat de-a lungul piciorului lui; încît contrastul devine intervalul scurt al evenimentului exterior şi bogăţia nesfîrşită a unor procese de conştiinţă care străbat o lume întreagă iese pregnant în evidenţă, într-un mod surprinzător, cu totul neobişnuit faţă de epocile anterioare. Iată caracteristicile semnificative şi noi ale procedeului: ocazia accidentală care declanşează procesele de conştiinţă; redarea naturală, ba chiar, dacă vrem, naturalistă a acestora în libertatea lor neîngrădită de nici o intenţie şi nedirijată de nici un obiect anumit al gîndirii; sublinierea contrastului dintre timpul „exterior" şi „interior". Toate trei au ceva comun, în măsura în care trădează atitudinea scriitorului: acesta s-a dedat, în mult mai mare măsură decît se întîmpla mai înainte în operele realiste, caracterului întîmplător şi comun al realului şi, chiar dacă el selecţionează şi stilizează materialul realităţii, după cum e firesc, aceasta nu se petrece în mod raţionalist şi nu vizează intenţia lui de a duce la capăt, pe baza unui plan, înlănţuirea exterioară a faptelor; la Virginia Woolf, evenimentele exterioare şi-au pierdut complet preponderenţa, ele nu servesc decît la declanşarea şi interpretarea celor interioare, pe cînd (mai demult, şi chiar şi astăzi de multe ori, mişcările interioare serveau în mod preponderent pregătirii şi fundamentării evenimentelor exterioare importante). Ceea ce se revelează în caracterul întîmplător al ocaziei exterioare (o ridicare a privirii, fiindcă James nu-şi ţine liniştit piciorul) care declanşează evenimentul interior mult mai important.

Raportul temporal dintre a doua digresiune şi întîmplarea din cadru este de altă natură: conţinutul său (alineatul despre lacrimă, părerile oamenilor despre Mrs Ramsay, convorbirea telefonică cu Mr Bankes şi gîndurile lui în timp ce se uită la construcţia hotelului) nu face parte din cadru în ceea ce priveşte timpul şi locul: e vorba de alte timpuri şi alte locuri de acţiune, e un fel de digresiune ca şi povestea cicatricei lui Ulise de care ne-am ocupat în capitolul 1 al cărţii. Dar ca structură se deosebeşte foarte mult şi de aceasta. În textul lui Homer, digresiunea se lega de cicatricea pe care o atinge Euricleea cu mîna şi, deşi momentul în care are loc această atingere e foarte dramatic, el e întrerupt îndată de un alt prezent, clar şi transparent, care pare să urmărească cu tot dinadinsul să distrugă tensiunea dramatică şi să arunce pentru cîtva timp vălul uitării peste scena spălării picioarelor. Aici, în alineatul Virginiei Woolf, nu avem nici o tensiune; nu se întîmplă nimic important în sens dramatic, fiind vorba doar de lungimea unui ciorap. De acest fapt se leagă digresiunea cu privire la expresia de pe faţa lui Mrs Ramsay: *never did anybody look so sad*; şi apoi alte digresiuni, trei anume, toate diferite ca loc şi timp, şi diferite în privinţa determinării exacte prin loc şi timp, prima fiind absolut vagă, a doua ceva mai definită şi a treia

relativ precis fixată; dar nici una nu este atît de precizată temporal ca episoadele consecutive din tinereţea lui Ulise, căci şi în scena cu telefonul timpul este doar vag indicat. În felul acesta, părăsirea locului de la fereastră se face mult mai treptat şi mai pe nesimţite decît schimbarea de loc şi de timp în episodul cu cicatricea. În alineatul în care se vorbeşte despre lacrimă, cititorul se poate încă îndoi dacă a avut loc o schimbare sau nu; poate că cei fără nume, care au aici cuvîntul, au pătruns în cameră îndreptîndu-şi privirile asupra feţei lui Mrs Ramsay; în alineatul al doilea, unde acest lucru nu mai este cu putinţă, oamenii ale căror cuvinte necontrolate sînt reproduse continuă să-şi îndrepte privirile asupra feţei lui Mrs Ramsay, desigur nu acum şi nu aici, la fereastra vilei, dar sînt tot aceeaşi faţă şi aceeaşi expresie; şi chiar şi în partea a treia, unde faţa lui Mrs Ramsay nu mai este prezentă (căci Mr Bankes vorbeşte cu Mrs Ramsay la telefon), ea persistă înaintea ochiului său lăuntric, încît nici tema (adică interpretarea lui Mrs Ramsay), ba nici măcar momentul în care apare problema (expresia feţei în timp ce măsoară lungimea ciorapului), nu dispare nici o clipă din memoria cititorului. Din punctul de vedere al faptului exterior, cele trei părţi ale digresiunii nu au nimic comun una cu alta; ele nu au o evoluţie comună şi interdependentă exterior, ca episoadele din tinereţea lui Ulise ce tratează despre naşterea cicatricei; ele nu sînt legate între ele decît prin privirea comună aruncată asupra lui Mrs Ramsay, asupra acelei Mrs Ramsay care, cu impenetrabila expresie de tristeţe ascunsă sub frumuseţea ei strălucitoare, face constatarea că ciorapul e încă mult prea scurt. Cele trei părţi ale digresiunii, de altfel complet diferite una de alta, sînt legate numai prin această direcţie comună; dar legătura e destul de puternică pentru a le lipsi de acea actualitate independentă pe care o are episodul cicatricei: ele nu sînt decît încercări de interpretare a lui *never did anybody look so sad*, şi continuă această temă care se prelungeşte şi după terminarea lor – o schimbare a temei nici nu a avut loc; pe cînd scena în care Euricleea recunoaşte pe Ulise e tăiată în două părţi prin intercalarea naşterii cicatricei. Aici nu există o separare atît de clară între două evenimente exterioare şi între două prezenturi; oricît de neînsemnat ar fi evenimentul exterior (măsurarea ciorapului), imaginea feţei lui Mrs Ramsay care răsare dintr-însul rămîne tot timpul prezentă în timpul intercalării; intercalarea nu este decît un fundal al acestei imagini, care pare să se deschidă spre adîncimea timpurilor; după cum prima digresiune declanşată de privirea neintenţionată aruncată de Mrs Ramsay asupra mobilierului camerei a fost o deschidere a tabloului de prim-plan înspre adîncul conştiinţei.

Cele două digresiuni nu sînt deci atît de diferite cum par la întîia privire. Nu este atît de important faptul că prima se petrece, ca timp (şi loc),

înăuntrul acţiunii de cadru, iar a doua evocă alte timpuri şi alte locuri; timpurile şi locurile celei de-a doua digresiuni nu sînt independente, ele servesc doar tratării polifonice a imaginii ce o declanşează, şi nici nu sînt altceva decît – asemenea timpului interior din prima digresiune – impresia unei întîmplări din conştiinţa unui observator oarecare (bineînţeles nenumit) care ar vedea-o pe Mrs Ramsay în momentul descris şi ale cărui reflecţii în legătură cu enigma nedezlegată a persoanei ei ar conţine amintirea a ceea ce alţii (*people*, Mr Bankes) spun sau gîndesc despre ea. Ambele digresiuni sînt încercări de a sonda o realitate mai esenţială, mai profundă, ba chiar mai reală – în vreme ce evenimentul ce le declanşează pare întîmplător şi e sărac în conţinut –, şi prea puţin interesează dacă în digresiuni se întrebuinţează numai un conţinut de conştiinţă, deci timp interior, sau şi schimbare exterioară de timp. Căci şi procesul de conştiinţă din prima digresiune conţine mai multe schimbări de timp şi de loc, în primul rînd scena cu camerista elveţiană. Esenţial este faptul că un eveniment exterior neînsemnat declanşează reprezentări şi lanţuri de reprezentări care părăsesc prezentul lui, mişcîndu-se liber în profunzimea timpului. E ca şi cum un text în aparenţă uşor şi-ar dezvălui conţinutul propriu-zis abia în comentariu, sau o temă muzicală simplă abia în dezvoltare. Iar cu această ocazie se relevează şi legătura strînsă ce există între tratarea timpului şi „prezentarea pluripersonală a conştiinţei" despre care am vorbit mai sus. Reprezentările conştiinţei nu sînt legate de prezentul faptelor exterioare care le declanşează. Procedeul caracteristic al Virginiei Woolf, aşa cum arată în textul nostru, constă în faptul că realitatea exterioară, obiectivă a prezentului respectiv, redată direct de scriitor şi care apare ca un fapt sigur, în textul nostru măsurarea ciorapului, nu este decît o cauză (chiar dacă nu cu totul întîmplătoare); tot accentul căzînd pe ceea ce această cauză are ca efect, pe ceea ce nu apare direct, ci într-o reflectare, şi nu este legat de prezentul acţiunii exterioare.

Ceea ce ne aminteşte îndeaproape de opera lui Marcel Proust. El a fost primul care a urmat consecvent un procedeu asemănător, ce constă în a regăsi cu ajutorul amintirii realitatea pierdută, amintire stîrnită de un fapt în aparenţă neînsemnat şi accidental. Procedeul a fost descris în diverse rînduri, foarte precis şi cu teoretizările de rigoare abia în al doilea volum din *Le Temps retrouvé*, mai întîi însă şi foarte pregnant chiar în primul capitol din *Du côté de chez Swann* unde gustul unei prăjituri (*petite madeleine*) muiate în ceai, într-o sumbră seară de iarnă, provoacă în povestitor o coplesitoare, dar la început nelămurită desfătare; el se străduieşte din răsputeri, în diferite rînduri, să-i determinae natura şi cauza, şi descoperă că la baza acestei desfătări stă o regăsire: regăsirea gustului acelei mici *madeleine*

muiate în ceai pe care i-o dădea, pe cînd era copil, mătuşa lui atunci cînd se ducea duminica în odaia ei ca să-i spună bună dimineaţa ; în casa din vechiul tîrguşor Combray, unde locuia mătuşa sa care zăcea mai mult la pat şi unde el îşi petrecea împreună cu părinţii lunile de vară. Şi din această amintire regăsită răsare în lumina închipuirii, mai adevărată şi mai reală ca orice prezent trăit, lumea copilăriei lui, şi el începe să povestească. De-a lungul întregii opere proustiene nu dispare niciodată eul naratorului, care nu este însă autorul ce observă din afară, ci un subiect implicit al acţiunii şi pătrunzînd într-însa cu rădăcinile proprii ale fiinţei sale ; aşa că unii cercetători au fost ispitiţi să caracterizeze romanul lui Proust drept un produs al subiectivismului unipersonal, de genul celor de care ne-am ocupat mai sus. O astfel de caracterizare nu este falsă, ci doar insuficientă, căci nu prinde întru totul structura romanului lui Proust, care nu acuză o perspectivă strict subiectivă asupra realităţii, ca de pildă (spre a da două exemple fundamental deosebite, dar în acest sens comparabile) *A Rebours* de Huysmans şi *Pan* de Knut Hamsun. Ţelul lui Proust este obiectivitatea, esenţa faptelor petrecute, şi el încearcă să atingă acest ţel cu ajutorul conştiinţei proprii, dar nu cea de fiecare dată actuală, ci conştiinţa rememorantă. Iruperea realului trecut din conştiinţa rememorantă, despărţită de mult de împrejurările în care fusese angrenată atunci cînd acest real era actual, deschide o perspectivă diferită şi îşi organizează conţinutul diferit de individualul şi subiectivul pur ; desprinsă de implicaţiile instabile de altădată, conştiinţa îşi consideră în mod perspectivic propriile straturi trecute cu conţinutul lor, confruntîndu-le permanent între ele, eliberîndu-le de succesiunea lor exterioară, ca şi de semnificaţia restrînsă a actualităţii ce altădată păreau să o aibă ; iată cum ideea modernă despre timpul interior se leagă de o concepţie neoplatonică conform căreia adevăratul prototip al obiectului se află în sufletul artistului ; artist care, chiar atunci cînd e prezent în obiect, s-a desprins de el, observîndu-l şi opunîndu-se astfel propriului său trecut.

Pentru a ilustra aceasta, voi da un scurt citat din romanul lui Proust. E vorba de un moment din copilăria naratorului, desprins din volumul întîi, spre sfîrşitul primului capitol. Excelent şi sugestiv exemplu de felul cum e organizată în straturi conştiinţa rememorantă, ceea ce nu oriunde se vede atît de perfect ca aici ; pentru a scoate în evidenţă această structură, alte pasaje pretind o analiză a orînduirii materialului, a felului în care sînt introduse, dispar şi reapar personajele, a interferenţei diferitelor modalităţi de prezent şi conţinuturi de conştiinţă. Orice cititor al lui Proust va recunoaşte însă că autorul a folosit în întreaga sa operă metoda care în exemplul nostru se impune de la sine, fără a mai pretinde comentarii şi analize. Împrejurarea e următoarea : într-o seară, pe cînd era copil, povestitorul n-a

reuşit să adoarmă fără obişnuitul sărut al mamei lui – aceasta n-a putut să vină la el, după ce s-a culcat în pat, deoarece avea un oaspete la cină. Într-o stare de surescitare nervoasă se hotărăşte să rămînă treaz şi să pîndească pe maică-sa la uşă, cînd, după plecarea musafirului, va merge şi ea să se culce. E o gravă crimă, căci părinţii lui se străduiesc să-i înăbuşe hipersensibilitatea prin măsuri drastice împotriva unor astfel de porniri; trebuie să se aştepte la o pedeapsă grea, poate îndepărtarea din casă, trimiterea într-un internat; dar nevoia de a fi satisfăcut în acea clipă este mai puternică decît teama de urmări. În mod surprinzător însă, tatăl său, care de obicei e mai aspru şi mai autoritar, dar şi mai puţin consecvent, urcînd treptele înapoia mamei şi zărind copilul, e tulburat de expresia deznădăjduită a acestuia şi o sfătuieşte pe soţia lui ca în noaptea asta să se culce totuşi în camera băiatului ca să-l liniştească. Apoi pasajul continuă:

On ne pouvait pas remercier mon père; on l'eût agacé par ce qu'il appelait des sensibleries. Je restai sans oser faire un mouvement; il était encore devant nous, grand, dans sa robe de nuit blanche sous le cachemire de l'Inde violet et rose qu'il nouait autour de sa tête depuis qu'il avait des névralgies, avec le geste d'Abraham dans la gravure d'après Benozzo Gozzoli que m'avait donnée M. Swann, disant à Hagar, qu'elle a à se départir du côté d'Isaac. Il y a bien des années de cela. La muraille de l'escalier, où je vis monter le reflet de sa bougie n'existe plus depuis longtemps. En moi aussi bien des choses ont été détruites que je croyais devoir durer toujours, et de nouvelles se sont édifiées donnant naissance à des peines et des joies nouvelles que je n'aurais pu prévoir alors, de même que les anciennes me sont devenues difficiles à comprendre. Il y a bien longtemps aussi que mon père a cessé de pouvoir dire à maman: „Va avec le petit". La possibilité de telles heures ne renaîtra jamais pour moi. Mais depuis peu de temps, je recommence à très bien percevoir si je prête l'oreille, les sanglots que j'eus la force de contenir devant mon père et qui n'éclatèrent que quand je me trouvai seul avec maman. En réalité ils n'ont jamais cessé; et c'est seulement parce que la vie se tait maintenant davantage autour de moi que je les entends de nouveau, comme ces cloches de couvents que couvrent si bien les bruits de la ville pendant le jour qu'on les croirait arrêtées mais qui se remettent à sonner dans le silence du soir[4].

4. Nu puteai să-i mulţumeşti tatii; l-ai fi plictisit prin ceea ce numea el mofturi. Am stat fără să îndrăznesc să fac vreo mişcare; tata era încă în faţa noastră, înalt, în halat de noapte alb sub caşmirul de India violet şi roz pe care-l înnoda în jurul capului, de cînd avea nevralgii, cu gestul lui Avraam din gravura lui

Licăreşte aici prin perspectiva timpurilor ceva din perenitatea simbolică a faptului fixat în conştiinţa rememorantă. Şi mai pregnante, mai sistematice, şi mult mai enigmatice, fireşte, sînt raportările simbolice în *Ulysses* al lui James Joyce, unde metoda reflectării multiple a conştiinţei şi stratificării timpurilor e utilizată în modul poate cel mai radical. Lucrarea vrea să realizeze evident o sinteză simbolică a subiectului „oricine" (*Jedermann*); toate marile motive ale istoriei interne europene sînt cuprinse aici, deşi romanul porneşte de la individualităţi foarte precise şi de la un prezent fixat cu maximă exactitate (Dublin, 16 iunie 1904). O carte care poate avea asupra cititorilor sensibili un puternic efect nemijlocit; a o înţelege cu adevărat nu e deloc simplu, deoarece continua intervertire de motive, bogăţia de cuvinte şi concepte, jocul lor bogat, nedumerirea mereu stîrnită şi niciodată potolită, asupra ordinii ascunse în cele din urmă în atîta arbitrariu aparent, impun lectorului o serioasă cultură şi o mare răbdare.

Puţini scriitori au recurs atît de consecvent ca cei citaţi mai sus la reflectările de conştiinţă şi stratificarea timpurilor; influenţe şi urme găsim însă aproape pretutindeni, mai recent chiar la autori care nu prea sînt luaţi în seamă de cititorii cu pretenţii. Unii scriitori şi-au inventat propriile lor metode şi s-au străduit să prezinte realitatea pe care şi-au luat-o ca obiect din variate unghiuri de lumină şi în diverse straturi, sau să abandoneze locul perspectivic obişnuit al prezentării, fie aparent obiectivă, fie pur subiectivă, de dragul unei perspective mai bogate; printre aceştia se găsesc maeştri mai vechi, de mult intraţi pe făgaşul personalităţii lor, care în perioada de maturitate, în anii din jurul primului război mondial, au fost prinşi de curent şi, fiecare în felul său, au căutat ca pe drumul care duce dincolo de risipirea

---

Benozzo Gozzoli pe care mi-o dăduse Swann, spunîndu-i lui [Hagar] că trebuie să renunţe la Isaac. Sînt mulţi ani de atunci. Zidul scării pe care am văzut reflectîndu-se lumînarea tatii nu mai există de multă vreme. În mine, de asemenea, au fost distruse multe lucruri care credeam că vor dura totdeauna, şi altele noi le-au luat locul, dînd naştere unor supărări şi unor bucurii noi, pe care n-aş fi putut să le prevăd atunci, după cum şi cele vechi au ajuns greu de înţeles. De asemenea, a trecut mult timp de cînd tata a încetat să-i mai spună mamei: „Du-te cu micuţul". Posibilitatea unor asemenea clipe nu va renaşte niciodată pentru mine. Dar, de la un timp încoace, dacă ascult, încep să percep foarte desluşit suspinele pe care am avut puterea să le înfrîng în faţa tatei şi care n-au izbucnit decît cînd m-am regăsit singur cu mama. În realitate, n-au încetat niciodată; şi le aud din nou, tocmai pentru că viaţa tace acum şi mai mult în jurul meu, ca acele clopote de mănăstiri pe care zgomotul oraşului le acoperă atît de bine în timpul zilei, încît ai crede că s-au oprit, dar care încep să sune iarăşi în tăcerea serii.

şi descompunerea realităţii exterioare să ajungă la o mai bogată şi mai adîncă interpretare a ei; aşa, de pildă, Thomas Mann, care – după apariţia romanului *Der Zauberberg* –, fără a renunţa cîtuşi de puţin la ceea ce-i este propriu (prezenţa nedezminţită a scriitorului, fie că narează, comentează, obiectivizează sau se adresează cititorului), se ocupă tot mai mult de perspectiva timpurilor şi perenitatea simbolică a faptului epic; sau, cu totul altfel, André Gide, care în *Les Faux-Monnayeurs* schimbă mereu unghiul din care sînt privite faptele, în ele însele deja multiplu stratificate, şi împinge atît de departe acest procedeu, încît romanul şi istoria naşterii romanului sînt împletite la modul romantic-ironic, sau, iarăşi altfel şi cu mult mai simplu, Knut Hamsun, care de pildă în romanul *Harul pămîntului* şterge prin tonalitatea sa proprie graniţele dintre spusele personajelor în vorbire directă sau liberă şi relatarea autorului; aşa că nu eşti niciodată sigur că asculţi glasul scriitorului care se află în afara romanului; frazele sună de parcă ar fi rostite de unul din eroii acţiunii sau de către cineva care tocmai trece prin apropiere şi observă faptul respectiv. În sfîrşit, trebuie să menţionăm aici anumite particularităţi care privesc substanţa operelor epice; se întîmplă adeseori ca romanul modern să nu se mai ocupe de un personaj sau de cîteva personaje al căror destin e urmărit în coerenţa sa, ba nici chiar de fapte coerente; dimpotrivă, personaje numeroase sau numeroase frînturi de fapte sînt uneori slab însăilate, încît cititorul nu poate urmări continuu un fir conducător; există acum romane care încearcă să reconstruiască un mediu din frînturi de fapte cu personaje ce se schimbă mereu sau revin din cînd în cînd. În cazul din urmă eşti înclinat să presupui că scriitorul a intenţionat să recurgă în roman la modalităţi structurale proprii filmului; ceea ce ar fi o eroare; o astfel de concentrare a spaţiului şi timpului, posibilă în film – de pildă un grup de oameni împrăştiaţi în mai multe locuri, un mare oraş, o armată, un război, o ţară, prezentate prin cîteva imagini în timp de cîteva secunde: iată ceea ce cuvîntul rostit sau scris nu poate realiza prin sine însuşi niciodată. Desigur, epica dispune de multă libertate în îmbinarea spaţiului şi timpului – mult mai multă decît dramaturgia înainte de apariţia filmului, chiar dacă nu se respectă severele reguli clasice ale unităţii; în ultimele decenii, romanul a uzat de această libertate într-o măsură necunoscută în alte epoci literare, poate doar în unele manifestări de început ale romantismului, mai cu seamă în Germania, care însă nu se sprijină pe real; în urma apariţiei filmului, romanul şi-a cunoscut însă totodată mai clar ca niciînd înainte graniţele, şi anume graniţele libertăţii sale în spaţiu şi timp ce i-au fost impuse de instrumentul său specific, limba; aşa că raportul e invers celui dinainte, şi dramaturgia cinematografică dispune de posibilităţi mult mai mari decît el în structurarea temporal-spaţială a subiectelor.

Caracteristicile romanului realist din epoca dintre cele două războaie, pe care le-am pus aici în lumină – prezentarea pluripersonală a conştiinţei, stratificarea timpurilor, destrămarea coerenţei faptelor obiective, schimbarea unghiului de vedere în relatarea acţiunii –, care se împletesc unele cu altele şi doar cu greu pot fi despărţite, vădesc pare-se anumite aspiraţii, tendinţe şi dorinţe atît ale scriitorilor, cît şi ale publicului. Numărul lor e mare şi ele sînt în aparenţă contradictorii, formînd însă un întreg atît de închegat, încît analiza operei comportă întotdeauna riscul trecerii pe neobservate dintr-una într-alta.

Să purcedem de la o tendinţă, cu deosebire frapantă în textul Virginiei Woolf. Această scriitoare preferă lumea faptelor mărunte, neînsemnate, alese la întîmplare: măsurarea unui ciorap, o frîntură de convorbire cu fata în casă, o convorbire telefonică. Nici mari schimbări, nici momente cruciale de viaţă, nici catastrofe, şi chiar în restul romanului despre plimbarea la far acestea sînt pomenite în fugă, fără pregătire şi legătură, incidental şi oarecum cu titlu informativ. Aceeaşi tendinţă se remarcă şi la alţi scriitori, extrem de diferiţi între ei, la Proust sau Hamsun. Şi în *Casa Buddenbrook* de Thomas Mann schela romanului o formează suita cronologică a destinelor exterioare ale familiei Buddenbrook, şi dacă Flaubert, care în multe privinţe e un precursor, se opreşte îndelung şi sistematic asupra unor fapte neînsemnate şi situaţii banale care nu promovează acţiunea, există totuşi în *Madame Bovary* (şi ce s-ar fi întîmplat oare cu *Bouvard et Pécuchet*?) o evoluţie lentă, dar neîntreruptă în timp, spre crize parţiale mai întîi, apoi spre catastrofa finală, constant sesizabilă şi care domină planul lucrării. Acum însă accentul se mută; un mare număr de scriitori se ocupă cu fapte mărunte şi neînsemnate din punctul de vedere al destinului exterior, luate ca scop în sine, sau care dau ocazie mai curînd dezvoltării de motive, adîncirii perspectivice într-un mediu, ori într-o conştiinţă, ori în adîncul temporalităţii; aceşti scriitori au renunţat la relatarea obiectivă şi integrală a istoriei exterioare a personajelor, prin respectarea succesiunii cronologice şi cu accentul pe importante întorsături de destin exterior. Giganticul roman al lui James Joyce, operă enciclopedică, oglindă a Dublinului, a Irlandei, oglindă de asemenea a Europei milenare, are drept cadru o zi banală din viaţa unui profesor secundar şi a unui agent de publicitate; îmbrăţişează mai puţin de 24 de ore din viaţa lor, ca şi *Farul* Virginiei Woolf, care descrie fragmente din două zile foarte îndepărtate una de alta în timp – comparabil însă şi cu *Divina Comedie* a lui Dante, comparaţie ce se impune irezistibil. Proust redă ore şi zile izolate din epoci diferite, iar evenimentele exterioare importante pentru soarta personajelor sînt amintite doar incidental sau retrospectiv, sau chiar anticipativ, fără ca finalitatea naraţiunii să rezide în ele; adesea, cititorul

singur trebuie să le întregească; felul în care se vorbeşte de moartea tatălui în textul mai sus citat, incidental, în treacăt şi anticipativ, e un bun exemplu. Această deplasare a centrului de greutate e analoagă cu o transmutaţie a interesului: momentelor cruciale exterioare şi loviturilor sorţii li se atribuie mai puţină însemnătate, se pune mai puţin temei pe capacitatea lor de a revela natura obiectului; există în schimb convingerea că faptele banale ale vieţii cuprind în orice clipă integralitatea destinului şi sînt în măsură să-l reprezinte; se acordă mai multă încredere sintezelor obţinute prin epuizarea unui fapt cotidian decît tratării cronologice de ansamblu, care urmăreşte obiectul de la un capăt la altul, străduindu-se să nu scape nimic important exterior şi subliniind momentele cruciale, pe care le consideră jaloane în desfăşurarea epică. Acest procedeu al scriitorilor moderni poate fi comparat cu metoda unor filologi moderni, care socotesc că interpretarea cîtorva pasaje din *Hamlet*, *Phèdre* sau *Faust* este mai rodnică şi mai esenţială pentru înţelegerea lui Shakespeare, Racine sau Goethe şi a epocilor respective decît cercetarea sistematică şi cronologică a vieţii şi operei lor; chiar lucrarea de faţă poate servi ca exemplu. Într-adevăr, eu n-aş fi putut scrie niciodată o istorie a realismului european; m-aş fi rătăcit în imensitatea materialului, ar fi trebuit să mă angajez în interminabile discuţii asupra delimitării diverselor perioade, asupra locului diferiţilor scriitori înăuntrul lor, dar mai cu seamă asupra definiţiei conceptului de realism; aş fi fost constrîns apoi, în dorinţa de a epuiza subiectul, să mă ocup de fenomene care nu-mi sînt decît superficial cunoscute, încît cunoştinţele asupra lor ar fi trebuit să le obţin *ad-hoc*, ceea ce, după părerea mea, e un mod greşit de a dobîndi şi valorifica cunoştinţe; iar ideile care călăuzesc cercetarea mea şi care au prilejuit-o s-ar fi pierdut cu totul sub masa informaţiilor, de mult cunoscute şi care pot fi culese din manuale. Dimpotrivă, mai rodnică şi realizabilă îmi pare metoda de a mă lăsa condus de cîteva idei treptat şi liber elaborate şi a le aplica unor texte care m-au interesat şi mi-au devenit familiare în cursul activităţii mele filologice; deoarece sînt convins că motivele care stau la baza istoriei reprezentării realităţii, dacă le-am intuit corect, se verifică în orice text realist. Şi acum, spre a reveni la scriitorii moderni care preferă să epuizeze banale fapte cotidiene în marginile cîtorva ceasuri sau zile decît să întreprindă descrierea exhaustivă şi cronologică a unui ciclu de viaţă complet, să observăm că şi aceşti scriitori sînt mînaţi (mai mult sau mai puţin conştient) de considerentul că e curată zădărnicie să cauţi a fi într-adevăr exhaustiv în zugrăvirea unui ciclu de viaţă exterior şi prin aceasta să revelezi esenţialul; aceşti scriitori se tem chiar să impună vieţii, subiectului lor, o ordine pe care ea însăşi n-o conţine. Cine prezintă ciclul complet al unei vieţi omeneşti sau al unui ansamblu de evenimente desfăşurate într-un larg

spaţiu de timp, de la un capăt la altul, taie şi izolează arbitrar; în fiecare clipă viaţa este de mult începută şi în fiecare clipă continuă să se scurgă spre viitor; iar personajelor zugrăvite li se întîmplă mult mai multe lucruri decît ar putea spera scriitorul să redea vreodată. Pe cînd ceea ce se întîmplă cîtorva personaje în decurs de cîteva minute, ore sau zile e de sperat să poată fi redat cît de cît complet; ceea ce corespunde ordinii şi tîlcului vieţii, care purced din viaţa însăşi; acea ordine şi tălmăcire ce se încheagă în personaje care ne întîmpină în conştiinţa, în gîndurile lor, mai discret chiar în cuvintele şi actele lor; căci în noi are loc fără întrerupere un proces de formare şi explicitare, al cărui obiect sîntem noi înşine; ne străduim mereu să explicităm şi prin aceasta să organizăm viaţa noastră cu trecutul, prezentul şi viitorul ei, mediul, lumea în care trăim, încît ea dobîndeşte pentru noi o formă integrantă care, fireşte, se schimbă mereu, mai mult sau mai puţin repede şi radical, după cum sîntem nevoiţi, înclinaţi şi capabili să ne însuşim noi experienţe. Iată formele şi explicitările la care scriitorii moderni trataţi aici năzuiesc în fiecare clipă, nu una, ci mai multe, fie că e vorba de personaje diferite, fie de aceleaşi personaje în momente diferite, încît din interferenţă, completare şi contradicţie se naşte o concepţie sintetică despre lume sau cel puţin un obiectiv spre care să tindă nevoia de interpretare sintetică a cititorului.

B.C.U. "M. EMINESCU" IAŞI

Am ajuns iarăşi la reflectările multiple ale conştiinţei. E uşor de înţeles de ce un astfel de procedeu s-a născut treptat, formîndu-se tocmai în deceniile din jurul şi de după primul război mondial. Lărgirea orizontului uman şi sporul de experienţă, de cunoştinţe, idei şi mijloace de existenţă, iniţiat în secolul al XVI-lea, progresează în secolul al XIX-lea într-un ritm tot mai rapid şi de la începutul secolului al XX-lea cu o atare accelerаţie, încît, pe măsură ce sînt depăşite, ţîşnesc în fiecare clipă noi încercări de interpretare sintetic-obiectivă. Ritmul intens al schimbărilor a creat o confuzie cu atît mai mare cu cît, în ansamblu, aceste schimbări nu au putut fi cuprinse cu vederea; ele au avut loc în multe domenii de specialitate ale ştiinţei, tehnicii şi economiei în mod simultan, aşa că nimeni, nici cei care deţineau un rol de conducere într-unul din aceste domenii n-a putut să prevadă sau să aprecieze ansamblul. Schimbările nu s-au răsfrînt pretutindeni în aceeaşi măsură; aşa că diferenţele de nivel între deosebitele straturi ale aceluiaşi popor şi între diversele popoare, dacă nu s-au accentuat, au devenit însă mai evidente; extinderea publicităţii şi masarea omenirii pe globul devenit mai mic a ascuţit conştiinţa deosebirilor materiale şi spirituale, a pus în mişcare formele de viaţă şi interesele, fie favorizate, fie ameninţate de noile întorsături; în toate colţurile şi marginile pămîntului au izbucnit crize de adaptare, multiple şi stringente, s-au produs zguduiri pe care n-am reuşit să

le depăşim încă. Datorită acestei violente ciocniri a celor mai eterogene tendinţe şi forme de viaţă, s-au zdruncinat în Europa nu numai concepţiile religioase, filozofice, morale şi economice, moştenite prin tradiţie şi care în ciuda diverselor zguduiri anterioare îşi păstrau încă marea autoritate prin lentă adaptare şi transformare; şi nu numai ideile iluminismului, democraţiei şi liberalismului ce aveau caracter revoluţionar în secolul al XVIII-lea şi în prima jumătate a secolului al XIX-lea, ci chiar noile forţe revoluţionare ale socialismului, formate în mijlocul epocii capitalismului modern, ameninţau să se dezbine şi să se destrame; ele şi-au pierdut unitatea şi delimitarea precisă din cauza numeroaselor grupuri care se combăteau între ele, prin ciudatele alianţe contractate de unele grupuri cu idei nesocialiste, prin capitularea internă a celor mai multe dintre ele în primul război mondial, şi în sfîrşit prin tendinţa unora din aderenţii lor cei mai radicali de a trece în tabăra adversarilor lor cei mai înverşunaţi. Au sporit şi sectele, în majoritatea cazurilor pseudoştiinţifice, sincretiste şi primitive, şi s-au cristalizat adeseori în jurul unor poeţi, filozofi şi învăţaţi de seamă. Ispita de a se integra într-o sectă care cu o singură reţetă rezolvă toate problemele, reclamînd cu sugestivă putere lăuntrică un spirit comunitar şi excluzînd tot ce nu se adaptează şi integrează, această ispită a fost atît de mare, încît în cazul multor indivizi fascismul n-a avut nevoie de o forţă din afară cînd s-a răspîndit în ţările de veche cultură ale Europei, înghiţind sectele mărunte.

În secolul al XIX-lea şi chiar la începutul secolului al XX-lea încă domnea în aceste ţări o comunitate de gîndire şi simţire atît de clar formulabilă şi recunoscută, încît un scriitor care zugrăvea realitatea avea la îndemînă suficiente criterii spre a o sistematiza; sau cel puţin putea să recunoască pe fundalul animat al contemporaneităţii anumite direcţii şi să delimiteze între ele cu oarecare claritate concepţii şi forme de viaţă contradictorii. Fireşte, încă mai de mult, lucrul acesta devenise tot mai dificil; chiar Flaubert (spre a aminti doar scriitori realişti) a suferit de lipsa unor elemente de bază valabile în activitatea sa; un alt simptom este tendinţa, ulterior tot mai accentuată, spre perspective extrem-subiectiviste. În anii din jurul şi de după primul război mondial, într-o Europă ce prolifera mase de idei şi forme de viaţă neechilibrate, nesigură, încărcată de germenii răului, scriitori dotaţi găsesc prin instinct şi inteligenţă un procedeu care descompune realitatea în multiple şi variate reflectări de conştiinţă. Naşterea procedeului în acest moment nu este greu de înţeles.

Procedeul nu este totuşi numai un simptom al confuziei şi perplexităţii, o oglindă a declinului lumii noastre. Ce-i drept, multe pledează în sensul unei astfel de interpretări; pluteşte peste tot în aceste opere un fel de sentiment al declinului: mai cu seamă asupra lui *Ulysses*, cu răsturnarea

blasfematoare a tradiţiei europene, inspirată de aversiunea faţă de iubire, cu cinismul său provocator şi dureros, cu simbolica lui enigmatică – deoarece chiar analiza cea mai exactă cu greu va putea revela altceva decît multipla interferenţă de motive şi nicidecum finalitatea şi sensul operei. Chiar şi majoritatea celorlalte romane care fac uz de procedeul multiplei reflectări a conştiinţei dau cititorului sentimentul de a fi ajuns într-o înfundătură ; ceva confuz ori ascuns, un ce ostil realităţii pe care o zugrăvesc apare adesea în aceste romane ; nu rareori aversiune faţă de viaţa practică sau predilecţie faţă de formele ei cele mai brutale ; ostilitate faţă de cultură, exprimată cu cele mai subtile mijloace stilistice create de cultură ; cîteodată o îndîrjită şi radicală pornire spre distrugere. Aproape tuturor acestor opere le este comun caracterul misterios, indefinisabil al mesajului lor ; tocmai simbolica enigmatică ce reapare de altminteri şi în alte genuri de artă ale aceleiaşi epoci.

Totuşi se mai adaugă aici ceva. Să revenim la textul de la care am pornit ; e plin de tristeţe tainică, fără ieşire ; nu ni se spune de fapt ce se întîmplă cu Mrs Ramsay, din rîndurile pline de taină se desprinde doar tristeţea şi zădărnicia frumuseţii şi vitalităţii ei. Chiar dacă citim întregul roman, tot nu aflăm mai mult şi nu ne rămîne decît să bănuim, prin vălul misterului, legătura ce există între excursia la far plănuită şi cea efectuată cîţiva ani mai tîrziu, şi viziunea finală a Lilyei Briscoe, acea viziune finală care îi dă putinţa să-şi termine cu o singură trăsătură de pensulă tabloul. E una din puţinele cărţi de acest gen, plină de dragoste frumoasă şi curată şi totuşi, la modul său feminin, plină de ironie, tristeţe vagă şi deznădejde. Dar ce adîncă perspectivă a realităţii într-un singur fapt, ca de pildă în măsurarea ciorapului ! Întrevedem aria faptului respectiv şi relaţiile cu alte fapte, mai înainte abia bănuite, pe care niciodată nu le-am văzut şi observat – şi care totuşi sînt hotărîtoare pentru viaţa noastră reală. Acelaşi lucru a fost încercat pretutindeni şi de alţi scriitori, fireşte nu peste tot cu aceeaşi pătrundere interioară şi măiestrie, şi anume accentuarea faptului banal, fără scopul de a servi planul general al acţiunii, ci valorificîndu-l în sine însuşi ; şi astfel s-a revelat ceva cu totul nou şi elementar : plenitudinea şi adîncimea de viaţă a fiecărei clipe căreia omul i se dăruieşte fără premeditare. Ceea ce se cuprinde într-însa, indiferent că e vorba de fapte lăuntrice sau exterioare, atinge în mod cu totul personal pe cei ce trăiesc clipa şi tocmai din această cauză răsfrînge ceea ce e elementar şi comun tuturor oamenilor ; căci clipa banală este comparativ independentă de formele contestate şi oscilante care împing pe oameni la luptă şi deznădejde ; ea decurge sub ele ca viaţa zilnică. Cu cît mai mult o fructificăm, cu atît mai mult iese la iveală ceea ce e elementar şi comun vieţii noastre ; cu cît mai mulţi, cu cît mai diferiţi şi cu cît mai simpli sînt indivizii care trăiesc asemenea clipe banale, cu atît mai

eficace iese la lumină factorul comun. Din prezentarea aceasta abisală şi neintenţionată trebuie să deducem cît de mult s-au redus încă de pe acum, în plină bătălie, deosebirile între formele de viaţă şi gîndire ale oamenilor. Straturile populaţiei şi diferitele lor forme de viaţă s-au învălmăşit, nu mai există nici popoare exotice; cu un veac în urmă (la Mérimée, de pildă), corsicanii şi spaniolii apăreau încă exotici, astăzi acest cuvînt ar părea cu totul deplasat pentru ţăranii chinezi ai lui Pearl Buck. În toiul luptei şi printr-însa chiar, are loc un proces de egalizare economică şi culturală; mai rămîne un drum lung de străbătut pînă la realizarea vieţii comunitare pe pămînt, totuşi obiectivul începe încă de pe acum să se întrevadă; cel mai vizibil, cel mai concret se arată deja în prezentarea neintenţionată, exactă, lăuntrică şi exterioară a clipei de viaţă banală a diferiţilor oameni. Astfel, complicatul proces de disoluţie care a dus la destrămarea acţiunii epice exterioare, reflectarea conştiinţei şi stratificarea timpurilor, pare să tindă spre o rezolvare foarte simplă. Poate că această rezolvare va fi prea simplă pentru cei care, în ciuda tuturor primejdiilor şi catastrofelor, admiră şi iubesc epoca noastră din cauza bogăţiei ei de viaţă şi a neasemuitei poziţii istorice pe care o oferă. Dar aceştia sînt puţini şi nu vor apuca, probabil, din standardizarea şi simplificarea care se anunţă, decît primele semne.

BCU ASICENTRAL

Postfaţa autorului

Obiectul acestei lucrări, interpretarea realităţii cu ajutorul reprezentării literare sau al „imitării", mă preocupă de multă vreme ; iniţial am plecat de la problema platonică din cartea a 10-a a *Republicii*, *mimesis*-ul ca o copie de al treilea ordin după adevăr, ca şi de la pretenţia lui Dante de a fi redat adevărata realitate în *Comedie*. Considerînd însă variatele moduri de interpretare a faptelor umane în literaturile europene, interesul meu s-a îngustat şi s-a precizat, dezvoltîndu-se cîteva idei călăuzitoare pe care am încercat să le urmăresc.

Prima din aceste idei se referă la teoria antică, preluată apoi de toate curentele clasiciste, despre nivelurile stilistice ale reprezentării literare. Mi-a devenit clar faptul că realismul modern, aşa cum s-a dezvoltat în Franţa la începutul secolului al XIX-lea, realizează ca fenomen estetic o desprindere totală de acea teorie ; mai totală şi mai importantă pentru conformaţia ulterioară a imitării vieţii în literatură decît amestecul dintre sublim şi grotesc proclamat de contemporanii romantici. În momentul în care Stendhal şi Balzac au făcut din nişte personaje oarecare ale vieţii de toate zilele, dependente de împrejurările istorice ale vremii, obiecte ale unei reprezentări serioase, problematice, ba chiar tragice, ei au sfărîmat regula clasică a diferenţei dintre nivelurile stilistice, conform căreia realitatea cotidiană şi practică putea să ocupe un loc în literatură numai în cadrul unui stil umil sau mediu, adică fie ca grotesc comic, fie ca divertisment agreabil, facil, variat şi elegant. Prin aceasta ei au desăvîrşit o evoluţie care se pregătea de multă vreme (de la romanul de moravuri şi *comédie larmoyante* din secolul al XVIII-lea, iar mai precis de la „Sturm und Drang" şi preromantism) – şi au netezit calea pentru realismul modern care s-a dezvoltat de atunci în forme tot mai ample, conform realităţii vieţii noastre care se schimbă şi se amplifică mereu.

În acelaşi timp, mi-am dat seama în cursul acestor consideraţii că revoluţia împotriva teoriei clasice a nivelurilor stilistice de la începutul secolului al XIX-lea n-a putut fi prima de acest gen ; barierele pe care le-au dărîmat atunci romanticii şi realiştii fuseseră ridicate încă de la sfîrşitul secolului al XVI-lea şi în secolul al XVII-lea de către adepţii unei imitaţii stricte a literaturii antice. Pînă atunci, de-a lungul întregului Ev Mediu, ca şi în Renaştere, existase un realism serios atît în literatură, cît şi în artele

plastice; fusese posibilă reprezentarea celor mai cotidiene evenimente ale realităţii într-un context serios şi important, căci teoria nivelurilor stilistice nu avea o valabilitate absolută. Oricît de mult diferă realismul Evului Mediu de cel modern, ele coincid totuşi în ceea ce priveşte această concepţie de principiu. Făcusem încă cu mult înainte presupuneri asupra modului în care s-a format această concepţie artistică medievală şi asupra momentului şi modalităţii în care s-a produs prima fisură în teoria clasică: istoria vieţii şi faptelor lui Cristos cu amestecul său lipsit de orice constrîngere între realul cotidian şi tragicul cel mai măreţ, sublim, este cea care a învins regula stilistică antică.

Comparînd însă aceste două iruperi în teoria nivelurilor stilistice, ne dăm imediat seama că ele s-au petrecut în condiţii cu totul diferite şi au avut rezultate complet deosebite. Concepţia despre realitate care se desprinde din operele creştine ale Antichităţii tîrzii şi ale Evului Mediu e cu totul diferită de cea a realismului modern. Este foarte dificil să formulăm specificul concepţiei creştine mai vechi scoţînd în evidenţă esenţialul şi cuprinzînd în acelaşi timp toate fenomenele care aparţin acestuia. O soluţie care m-a satisfăcut în genere am găsit-o analizînd istoria semnificaţiei cuvîntului *figura*, şi de aceea numesc figurală concepţia antică tîrzie şi medieval-creştină despre realitate. Ce înţeleg prin aceasta am explicat în repetate rînduri în cartea de faţă (de exemplu pp. 69 şi urm.); o prezentare mai amănunţită se găseşte în studiul meu intitulat *Figura* (retipărit în ale mele „Neue Dante-studien", din *Istanbuler Schriften*, nr. 5, 1944, acum Berna). După o atare concepţie, un eveniment petrecut pe pămînt, independent de înrîurirea sa asupra realităţii de aici şi de acum, nu înseamnă numai evenimentul ca atare, ci în acelaşi timp şi un altul pe care îl vesteşte sau îl confirmă prin repetare; iar legătura dintre evenimente nu e privită îndeosebi ca o dezvoltare temporală sau cauzală, ci ca o unitate în cadrul planului divin, acele evenimente fiind verigile şi oglindirile lui; legătura lor terestră nemijlocită este de mai mică importanţă, iar cunoaşterea lor nu este uneori deloc necesară pentru interpretare.

Studiul se bazează pe aceste trei idei, strîns legate una de alta, care au dat formă problemei iniţiale, dar i-au fixat bineînţeles şi limitele. El conţine încă multe alte motive şi probleme, aşa cum au rezultat pe rînd din multitudinea fenomenelor istorice care se cereau tratate, dar cele mai multe dintre ele stau într-un fel sau altul în legătură cu acele idei, la care oricum trimit mereu.

Despre metodă am vorbit cu alt prilej (pp. 497-498). O istorie sistematică şi completă a realismului ar fi fost nu numai imposibilă, ci şi necorespunzătoare intenţiei; căci ideile conducătoare au conturat în mod bine

determinat obiectul; nu mai era vorba de realism în genere, ci de măsura și felul seriozității, problematicii sau tragicului în tratarea obiectelor realiste; încît operele exclusiv comice și cele care rămîn vădit în domeniul stilului umil au rămas pe dinafară; le-am luat în considerare numai ocazional, ca exemple contrare, și în același scop au fost amintite uneori și opere cu totul nerealiste de stil sublim. Am evitat să elaborez teoretic și să descriu sistematic categoria „opere realiste de stil și caracter serios", care n-a fost niciodată tratată distinct și nici măcar recunoscută; aceasta ar fi necesitat chiar la începutul studiului o definire anevoioasă și obositoare pentru orice cititor (deoarece nici măcar expresia „realist" nu este clară), și n-aș fi ieșit probabil la capăt fără o terminologie neobișnuită și dificilă. Procedeul pe care l-am întrebuințat, și anume cel de a prezenta pentru fiecare epocă un număr de texte spre a-mi aproba pe baza lor ideile, conduce fără ocolișuri în inima problemei, încît cititorul simte despre ce este vorba încă înainte de a i se impune o teorie.

Metoda interpretărilor de texte lasă oarecare libertate aprecierii interpretului; acesta poate alege și poate pune accentele acolo unde dorește. În orice caz însă, ceea ce afirmă trebuie să se afle în text. Fără îndoială, interpretările mele sînt călăuzite de o intenție anumită; această intenție a căpătat însă formă doar treptat, de fiecare dată pe baza textului de care m-am lăsat condus pe mari distanțe; de altfel, textele sînt în cea mai mare parte arbitrare, alese mai degrabă la întîmplare și în funcție de preferință decît cu un scop precis. În studiile de acest fel nu avem de-a face cu legi, ci cu tendințe și curente care se interferează și se completează în mod variat; nu am intenționat deloc să prezint doar ceea ce servea foarte strict intenției mele; dimpotrivă, m-am străduit să obțin varietate și să dau elasticitate formulărilor mele.

Capitolele tratează fiecare cîte o epocă, uneori relativ scurtă, de o jumătate de secol, alteori mult mai lungă; între acestea există deseori lacune, adică epoci care au rămas netratate, de pildă din Antichitate, care îmi servește doar ca introducere, sau din Evul Mediu timpuriu, din care s-a păstrat prea puțin. S-ar fi putut introduce mai tîrziu și alte capitole, dedicate unor texte englezești, germane, spaniole; bucuros aș fi tratat mai amănunțit *el siglo de oro*, și cu multă plăcere aș fi adăugat un capitol special despre realismul german al secolului al XVII-lea. Dar dificultățile au fost prea mari; oricum, avem de-a face cu texte din trei milenii, și adeseori a trebuit să părăsesc domeniul meu propriu-zis, literaturile romanice. Se mai adaugă faptul că studiul a fost scris în timpul războiului la Istanbul. Acolo nu exista o bibliotecă bine înzestrată pentru studii europene, relațiile internaționale stagnau, încît a trebuit să renunț la aproape toate revistele, la cele mai multe

studii mai noi, uneori chiar şi la o ediţie critică serioasă a textelor mele. Iată de ce este posibil şi chiar probabil că mi-au scăpat multe lucruri de care ar fi trebuit să ţin cont şi că susţin uneori lucruri ce au fost infirmate sau modificate de către studiile mai recente. Sper că nici una dintre aceste probabile erori nu atinge miezul ideaţiei. În strînsă legătură cu lipsa de literatură de specialitate şi de reviste este şi faptul că această carte nu conţine note; în afară de texte citez relativ puţin, şi acest puţin a putut fi uşor încorporat în prezentarea propriu-zisă. De altfel, este foarte posibil ca lucrarea mea să-şi fi datorat naşterea tocmai lipsei unei mari biblioteci de specialitate; dacă aş fi putut încerca să mă informez despre tot ce s-a scris în legătură cu atît de numeroase teme, poate că n-aş mai fi ajuns să scriu.

Cu acestea am spus tot ce credeam că mai datorez cititorului. Nu mai rămîne decît să se găsească şi el, cititorul. Fie ca studiul să ajungă la cititorii săi; atît la prietenii mei de odinioară care au supravieţuit, cît şi la toţi ceilalţi cărora le este destinat; şi să contribuie ca să reunească din nou pe cei care au păstrat nealterată dragostea faţă de istoria noastră occidentală.

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Indice

A

Acta Sanctorum, 105
Adam, 20, 21, 25, 48, 70, 128-135, 140, 141, 174,
Agamemnon, 20
Ahile, 10, 15, 16, 20
alegorie, 169
Alexius (legenda latină), 105-107, 160, 161
Ammianus Marcellinus (Amian), 49-58, 60, 62, 66, 68, 78
Amyot, 276
Anjou (casa de), 180, 194, 207
Anzengruber, Ludwig, 468
Apuleius, 58, 162
Ariosto, 126, 190, 318
Aristofan, 297
Aristotel, 65, 251
Artus, regele şi masa rotundă, 111, 115, 116, 118, 120, 122
Aucassin et Nicolete, 126
Augustin, Sfîntul, 63, 66-71, 86, 108, 137-139, 141, 175, 267, 274
aventure, 121
Avesalom, 16, 23
Avraam, jertfa lui, 11-15, 17, 20, 23, 25, 70, 162

B

Balzac, Honoré de, 33, 34, 334, 423, 425, 427-431, 433-438, 441, 445, 446, 450, 451, 456, 457, 459, 464, 467, 468, 471, 487
Bartsch, Karl, 99, 102
Baudelaire, Charles, 453, 457
Bédier, Joseph, 94
bel parlare, 46, 193
Benvenuto da Imola, 139, 168, 169
Bernard de Clairvaux, 134, 136, 139, 146, 148, 150, 207
Boccaccio, 168, 182, 184-187, 191, 193-197, 199-206, 214, 230, 231, 232, 289
Boiardo, 319
Boileau, 100, 327, 328, 329, 331, 348, 351
Bonfante, G., 178
Bonnet, M., 76, 430
Bossuet, 345, 355, 356
Brouwer, Adriaen, 462
Brunetto Latini, 163, 179, 197, 198
Brunot, Ferdinand, 145
Büchner, Georg, 410
Buck, Pearl, 502
Burckhardt, Jacob, 470

C

Cain şi Abel, 25
Calderón, 298, 299
Calipso, 12
Castiglione, Baldassare, conte de, 126
Castro, Americo, 320, 321
Cavalcanti, Guido, 158, 164, 165
Cei şapte înţelepţi, 227
Celestina, 322

Cent nouvelles nouvelles, 207, 231
Cento novelle antiche, 161, 191-193
Cervantes, 123, 126, 299, 300, 304, 305, 307-310, 312-316, 318-323, 443
Cezar, 78, 175, 281, 284, 288
Chambers, E.K., 140, 143
chanson de geste, 100, 110, 115, 118, 120, 121, 131
Chanson de Roland(Cîntarea lui Roland), 90, 92-96, 100-105, 109, 110, 117, 119, 121, 160, 161, 291
chanson de toile, 119
Chaplin, Charlie, 313
Chartier, Alain, 231
Chastellain, Georges, 221
Chateaubriand, 420
Chrétien de Troyes, 111, 118, 119, 121, 124, 127, 206
Cicero, 82, 162, 278
Cimarosa, 417
cistercian, 122, 148
comedia antică, 32
comédie larmoyante, 471, 503
Comte, Auguste, 446
comunitate solidară, 123, 125, 387
conştiinţa, prezentarea ei, 487, 488
Corneille, 328, 334, 346-349, 351
corteisie, 121
creatural, 220, 221, 227, 229, 230, 232, 240, 241, 244, 245, 272, 277, 278, 282, 285, 348, 349, 371, 373
Cristos, viaţa şi patimile, 19, 43, 47, 48, 68, 70, 92, 130, 135-137, 139, 140-142, 144-146, 148, 152, 155, 169, 171, 174, 175, 220, 221, 279, 285, 290, 291
cronici în limba vulgară, 110
Curtius, E.R., 95, 105

D

Dancourt, F., 334
dansul morţilor, 220
Dante, 116, 120, 127, 139, 158-171, 173, 174, 176-181, 194-201, 203-206, 222, 230, 232, 246, 285, 288, 294, 299, 497, 503
David, 16, 21-23, 25
Deschamps, Eustache, 227-229
Dickens, Charles, 447, 487
Diderot, Denis, 298, 362, 394, 423
Disciplina clericalis, 227
dolce stil nuovo („Noul stil"), 127, 166, 169, 202, 205, 310
Dostoievski, F.M., 33, 310, 312, 472-475
drama liturgică, 130, 131

E

Eberwein, Elena, 122
Elisabeth Charlotte d'Orléans (Madame), 377-380
elohist, 11, 15, 17
Entwistle, W.J., 322
epica, teoria epicului, 9, 496
Epicur, 65
epitete, 9, 12, 13, 20, 305
Erasm din Rotterdam, 248
Ervine, St. John, 286
Estera (cartea biblică), 338
Ethelwold, St., 140
Étienne, S. 132-134
Euricleea, 7-9, 11, 17, 24, 490, 491
Euripide, 282, 286, 287, 292, 347, 350

exaltarea tragică, 338
exempla, 177, 192, 227

F

fablel, 187, 190, 191, 193, 199
fabula milesiaca (romanul antic), 32, 58, 193
Faral, E., 95
fascism, 500
Fielding, Henry, 419, 437, 447
figura Adam-Cristos, 48, 70, 140, 175
Filip August, rege al Franţei, 124
film, 318, 419, 496
Flaubert, Gustave, 33, 322, 423, 438-446, 451, 457-459, 467, 468, 472, 497, 500
Folie Tristan, la, 99, 116
Fontane, Theodor, 410, 467, 469, 471
Francisc din Assisi, Sf., 145, 146, 148, 150-152, 155, 197
franciscan, 150, 152, 182, 192, 241
Freytag, Gustav, 467
Froissart, 221, 229
fundal, 8, 11, 15, 16, 18, 26, 34, 35, 37, 53, 102, 119, 289, 291, 338, 400, 408, 419, 447, 469, 471, 491, 500
Fustel de Coulanges, Numa-Denis, 77

G

Geoffroy Saint-Hilaire, Étienne, 430, 431
Gide, André, 496
Gilson, Étienne, 145, 152, 176, 241
Goethe, 9, 95, 166, 296-298, 395, 396, 400-405, 407-410, 415, 487, 498
Gogol, N., 447, 472, 473
Goldsmith, Oliver, 419
Goncourt, Edmond şi Jules de, 389, 448, 450-454, 456-459, 464, 467, 468, 472
Gormund et Isembard, 99
Gotthelf, Jeremias, 410, 467-469
Grigore din Tours, 72, 76, 84, 85
Grillparzer, Franz, 80
Guilhem de Peitieu, 155

H

Hamsun, Knut, 493, 496, 497
Hanska, doamna de, 435
Harnack, A. von, 42
Hatcher, A.G., 116
Hauptmann, Gerhart, 469
Hebbel, Friedrich, 410, 468-470
Hegel, 171, 174
Henric al II-lea, rege al Angliei, 124
Herder, 402
Herodas, 32
Herrad von Landsberg, 143
Hildebrandslied (Cîntecul lui Hildebrand), 101
hipotaxă, (v. şi parataxă), 66, 67, 90, 96, 116, 186
Hoffmann, E.T.A., 410
Hofmann, J.B., 41
Homer, 8-12, 14, 16-18, 20-26, 29, 30, 98, 159, 490
honnête homme, 276, 328, 329, 332, 333, 354, 418, 420
Horaţiu, 61, 167, 256
Huet, 100
Hugo, Victor, 346, 424, 425, 430, 437, 443, 457

Huizinga, J., 220, 221, 229
humilitas – sublimitas, 135-137, 145
Huysmans, J.K., 488, 493

I

iahvist, 16
Ibsen, H., 471
Ieronim, Sf., 61, 62, 66, 69, 148, 175
Ieruel, 13, 14
intérieur, 360
invocatio, 306, 307
Ioab, 16
Iosif, 21, 136, 143, 144, 288
Iov, 25, 62
istorism, 391, 400-403, 419, 420, 423, 429, 433, 434, 443
iubirea ca temă, 119, 126, 169, 349, 398
Iuvenal, 61

J

Jacobi, F.H., 405
Jacopo della Lana, 177
Jacopone da Todi, 152, 155
jansenişti, 414
Jean de Meun, 202
Jean Paul (Friedrich Richter), 410, 468
Jedermann, 322, 495
Jespersen, Otto, 56
Jeu d'Adam, v. *Mystère d'Adam*
Jordaens, Jacob, 462
Joyce, James, 489, 495, 497
Jurămintele de la Strasbourg, 216

K

Kafka, Franz, 58
Keller, Gottfried, 365, 410, 467-470, 487
Kleist, Heinrich von, 410
Klinger, Friedrich Maximilian, 396
Korff, H.A., 397, 399

L

La Bruyère, 324-327, 329-331, 382, 418, 435, 442
Laclos, Ch. de (*Liaisons dangereuses*), 437
La Fontaine, 190, 367
La Rochefoucauld, 373
La Sale, Antoine de, 6, 207, 215-218, 229, 230
Lanson, G., 258
Leconte de Lisle, 457
Lefranc, A., 236, 238, 241
legătură consecutivă, 116
legendar şi istoric, 23, 24
Leibniz, 368, 369, 430
Leisewitz, J.A., 396
Lenz, J.M.R., 396
Leo Percorella, Fra, 148
Lesage, 334, 419
Lessing, 394-396
libertins spirituels, 247
lirica provensală, 127, 178
Liutprand de Cremona, 164
Liviu, Tit, 78
Löfsted, E., 76
Lope de Vega, 299
Lucan, 55, 160
Lucian, 237, 239, 246
Ludovic al VII-lea, rege al Franţei, 124
Ludovic al XIII-lea, rege al Franţei, 374, 375
Ludovic al XIV-lea, 329, 348, 352, 353, 360, 373-375, 387, 390

M

Madame, v. Elisabeth Charlotte d'Orléans
Mâle, E., 140
Malherbe, 442, 457
Mann, Thomas, 469, 496, 497
Marie de France, 122
Marlowe, Chr., 283
Marx, Karl, 402
matière de Bretagne (legendele bretone), 118
Meinecke, F., 401, 403, 404, 423
Meredith, George, 487
Mérimée, Prosper, 502
Metternich, 416
Michelangelo, 279
Michelet, Jules, 429
milieu, 287, 389, 422, 427, 428, 431, 447, 460
mimus, 33
mirmidoni, 10
mistica, v. şi Bernard de Clairvaux, 122
Molière, 276, 324-334, 351, 360, 382
monologul interior, 487
Monod, Gabriel, 77
Montaigne, 248, 249, 252, 254-259, 261-271, 274, 276-279, 282, 289, 299, 320, 390, 419
Montesquieu, 358, 375, 421, 431
moralismul antic, 34, 45, 271, 277, 345
moralismul francez, 227, 228, 244, 246, 268, 326
Morus, Thomas, 239, 240
Möser, Justus, 402
Mozart, 417
Mystère d'Adam, 130, 140, 144, 145, 155
Mystère du Vieil Testament, 145

N

Napoleon, epoca napoleoniană, 404, 413, 416, 424, 432, 437
natural, 30, 54, 115, 185, 201, 258, 287, 289, 340, 351-353, 360, 365, 369, 370, 399-401, 423, 424, 431, 444, 447, 456, 486, 487, 490
naţional-socialism, 22
Necker, Madame, 372
neoplatonism, 493
Nève, 207
Nibelungenlied (Cîntecul Nibelungilor), 101
Nicole, Pierre, 355, 356
Nietzsche, 470
nivel stilistic, 165, 193, 195, 196, 204, 226, 228, 249, 285, 289, 294, 349, 389, 398, 466
Noe, 25, 70
Norden, Ed., 39, 46, 56, 58
Noul stil italian v. *dolce stil nuovo*
Novellino, v. *Cento novelle antiche*

O

Oedip, 31, 286, 348
Ostade, 462

P

parataxă, 67, 191
Pascal, 262, 274
pastorală, 33
Pavel, apostolul, 19, 44, 48, 65, 171, 175

perspectivă, perspectivism, 10, 15, 20, 29, 34, 37, 230, 241, 242
petrarchism, 295, 349
Petronius, 28-35, 41, 46, 47, 83, 433, 440
Petru, lepădarea lui, 41-43, 45, 47
Petrus Lombardus, 139
Philippe de Orléans, 375, 387, 389
Pietro Alighieri, 177, 195
Pigalle, J.-B., 371, 372
Platon, platonism, 65, 247, 262, 271, 297
Plaut, 162
Pliniu cel tînăr, 22
Plutarh, 242, 278
predica medievală, 145, 201, 240
preţioşi, preţiozitate, 247
Premierfait, Laurent de, 231
pretenţia de adevăr, 18
Prévost, abatele, 358, 362, 373, 419
profeţie, profetism, 24, 25
Proust, Marcel, 30, 47, 381, 488, 492, 493, 497
publicul, 47, 78, 135, 143, 180, 190, 195, 247, 276, 287-289, 329, 355, 365, 421, 450, 453-455, 459, 463, 471, 497

Q

Quintilian, 293
Quinze joyes du mariage, Les, 207, 223, 226-228, 230

R

Raabe, Wilhelm, 469
Rabelais, 201, 233, 236, 237, 239-251, 262, 275, 289, 299
Racine, 99, 334, 335, 337, 338, 340, 346-355, 359, 360, 437, 498
realismul spaniol, 299
Regis, Gottlob 236
regresiuni (în *chanson de geste*) 10, 95
Restauraţie, 34
retardare epică, 9, 95
Retz, cardinal de, 373, 390
Revoluţia franceză, 34, 402, 413, 415, 416, 424, 434
Richelieu, 374
Rilke, R.M., 229
Ritter, Hellmut, 123
Rohlfs, G., 187, 189
Roman de la Rose (Romanul Trandafirului), 202
romantism, 39, 296, 299, 318, 367, 400, 424, 444, 455, 457, 496
romanul antic, 193
romanul cavaleresc, 92, 110, 111, 118, 119, 123, 124, 127, 206
Rosegger, Peter, 468
Rostovtzeff, M., 39, 40
Rousseau, 362, 394, 398, 413, 415, 417, 419, 420, 423, 424, 443
Rubens, 462

S

Sainte-Beuve, Ch.-A., de, 373
Saint-Pol, conte Louis de Luxembourg, 207
Saint-Simon, Louis, duce de, 374-376, 377-382, 384-391, 419
Salimbene de Adam, Fra, 192, 193, 197
Salustiu, 41, 55, 79
Samuel (cărţile biblice), 16, 23
satira antică, 32
Saul, 16

Schiller, 9, 14, 95, 394, 397-401, 419, 470
schimbarea norocului, 30, 285
Scott, Walter, 433
Senancour, E. de, 424
Seneca, 51, 55, 58, 86, 207, 281, 285, 295, 470
Shakespeare, 281-286, 289-292, 295-299, 313, 320, 329, 390, 394, 400, 417, 437, 443, 498
siglo de oro, 298, 299, 505
Simmel, G., 122
snoavă medievală în versuri, v. *fablel*
Socrate, 247-249, 262, 268, 297
Söderhjelm, W., 207
Sofocle, 286, 348
Solon-Cresus, anecdote, 46
Spielhagen, Friedrich, 469
Spitzer, L., 314, 371-373
sponsus, 145
Statius, 160, 180
Stendhal, 411, 414-422, 425, 429, 436, 437, 441, 445, 451, 455, 459, 513
Stifter, Adalbert, 410, 467-470
stihomitie, 46, 291
stil cavaleresc (retoric), 205
stiluri, amestec şi separare, 25, 26, 33, 39, 42, 60, 68, 69, 71, 119, 125, 138, 143-145, 166-168, 178, 221, 229, 232, 240, 246, 248, 251, 275, 276, 278, 281, 283, 284, 295, 297, 299, 351, 355, 356, 361, 371, 373, 394, 400, 401, 424, 430, 433, 437, 442, 450, 451, 458, 464, 468
Storm, Theodor, 410, 467, 468
structură figurală, 105, 142, 175, 294, 504
„Sturm und Drang", 296, 396, 398, 503
sublim, 25, 26, 42, 49, 55-57, 60, 68, 85, 87, 100, 107, 504, 505
Suger de Saint-Denis, 140

T

Tacit, 35, 37-41, 46, 47, 50-53, 55, 57, 58, 78, 86
Taine, H., 353, 354, 375, 431
Tallement des Réaux, 373
tălmăcire, v. structură figurală
tensiune, 8, 14, 15, 86, 166, 257, 275, 317, 358, 446, 490
Teocrit, 32
Terah, tatăl lui Avraam, 70
Tersit, episodul lui, 24
Tertulian, 175
Thackeray, W.M., 34, 447
Tolstoi, L., 33, 472-474, 475
Toma din Aquino, 163, 176
Tommaso da Celano, 146, 151
tragedia burgheză, 394
Traian, 22
Tristan et Iseut, 126, v. şi *Folie Tristan*
Tucidide, 40, 44
Turgheniev, I.S., 472

U

Ulise, 7-11, 15, 17, 20, 21, 24, 29, 159, 243, 490, 491
umanism, 204, 232, 246, 274, 275, 288, 298, 468

V

vasselage, 121
Vauvenargues, 442

Vergiliu, 148, 158-161, 163, 165-167, 171, 173, 175, 178, 180, 198
Vico, Giambattista, 39, 390
Victimae Paschali (secvenţa), 144
victorini, 122, 136
Vie de Saint Alexis (Cîntecul lui Alexius), 101, 104-107
Vigny, Alfred de, 97
Villehardouin, 161
Villey, P., 254, 258, 261, 267
Villon, François, 229
Vischer, Fr.Th., 470
Voltaire, 316, 358, 363-367, 369-373, 419, 422, 433
vorbire directă, 7, 14, 82, 104
vorbire indirectă, 104
Voss, Johann, Heinrich, 396

W

Wagner, H.L., 396
Weigand, W., 236
Wiclef, 143
Woolf, Virginia, 6, 480, 484, 486, 488, 490, 492, 497

X

Xenofon, 248

Z

Zeus, 11, 15
Zola, Émile, 389, 458, 459, 462-464, 467, 468, 471, 487

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Cuprins

Notă asupra ediţiei 5
I. Cicatricea lui Ulise 7
II. Fortunata 27
III. Arestarea lui Petrus Valvomeres 49
IV. Sicharius şi Chramnesindus 72
V. Roland numit conducător al ariergărzii în oastea francilor 88
VI. Expediţia eroului în romanul cavaleresc 111
VII. Adam şi Eva 128
VIII. Farinata şi Cavalcante 156
IX. Frate Alberto 182
X. Madame du Chastel 207
XI. Lumea în gura lui Pantagruel 233
XII. L'humaine condition 252
XIII. Prinţul obosit 280
XIV. Dulcineea cea vrăjită 301
XV. Ipocritul 324
XVI. Cina întreruptă 357
XVII. Muzicantul Miller 392
XVIII. În Hotel de la Mole 411
XIX. Germinie Lacerteux 448
XX. Ciorapul brun 476
Postfaţa autorului 503
Indice 507

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Seria: **Litere**

au apărut:

Paul Cornea – *Introducere în teoria lecturii*
Adelina Piatkowski – *Jocurile cu satyri în antichitatea greco-romană*
Adrian Marino – *Comparatism şi teoria literaturii*
Ferdinand de Saussure – *Curs de lingvistică generală*
Dan Horia Mazilu – *Noi despre ceilalţi. Fals tratat de imagologie*
Nicolae Manolescu – *Metamorfozele poeziei. Metamorfozele romanului*
Jean-Jacques Rousseau – *Eseu despre originea limbilor unde se vorbeşte despre melodie şi despre imitaţia muzicală*
Daniel Dimitriu – *Grădinile suspendate. Poezia lui Alexandru Macedonski*
Dumitru Irimia – *Introducere în stilistică*
Ioan Pânzaru – *Practici ale interpretării de text*
Gheorghe Drăgan – *Poetică eminesciană. Temeiuri folclorice*
Dan Mănucă – *Pelerinaj spre fiinţă. Eseu asupra imaginarului poetic eminescian*
Liviu Papadima – *Literatură şi comunicare. Relaţia autor – cititor în proza paşoptistă şi postpaşoptistă*
Daniel-Henri Pageaux – *Literatura generală şi comparată*
Erich Auerbach – *Mimesis. Reprezentarea realităţii în literatura occidentală*

în pregătire:

Roger Bell – *Teoria şi practica traducerii*

Seria: **Filosofie**

au apărut:

Petre Andrei – *Prelegeri de istorie a filosofiei. De la Kant la Schopenhauer*
Petre Andrei – *Filosofia valorii*
Petre Botezatu – *Introducere în logică*
Ion Petrovici – *Teoria noţiunilor*
Aurel Codoban – *Sacru şi ontofanie. Pentru o nouă filosofie a religiilor*
Andrei Marga – *Reconstrucţia pragmatică a filosofiei* (vol. I)
Jacques D'Hondt – *Hegel şi hegelianismul*
Ilie Pîrvu – *Introducere în epistemologie*
Ernest Stere – *Istoria doctrinelor morale*
* * * *Personalităţi şi curente filosofice* (ediţie îngrijită de Petre Dan)

în pregătire:

Andrei Marga – *Reconstrucţia pragmatică a filosofiei* (vol. II)

BCU CENTRALA UNIVERSITARA LIBRARY

B.C.U. "M. EMINESCU" IAȘI

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Bun de tipar: februarie 2000. Apărut: 2000
Editura Polirom, B-dul Copou nr. 4 •
P.O. Box 266 6600, Iaşi • Tel. & Fax (032) 214100; (032) 214111;
(032) 217440 (difuzare); E-mail: polirom@mail.dntis.ro
Bucureşti, B-dul I.C. Brătianu nr. 6, et. 7;
Tel.: (01) 3138978; E-mail: polirom@dnt.ro

Tipografia MULTIPRINT Iaşi
Calea Chişinăului 22, et 6, Iaşi 6600
tel. 032-211225, 236388 fax. 032-211252

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY